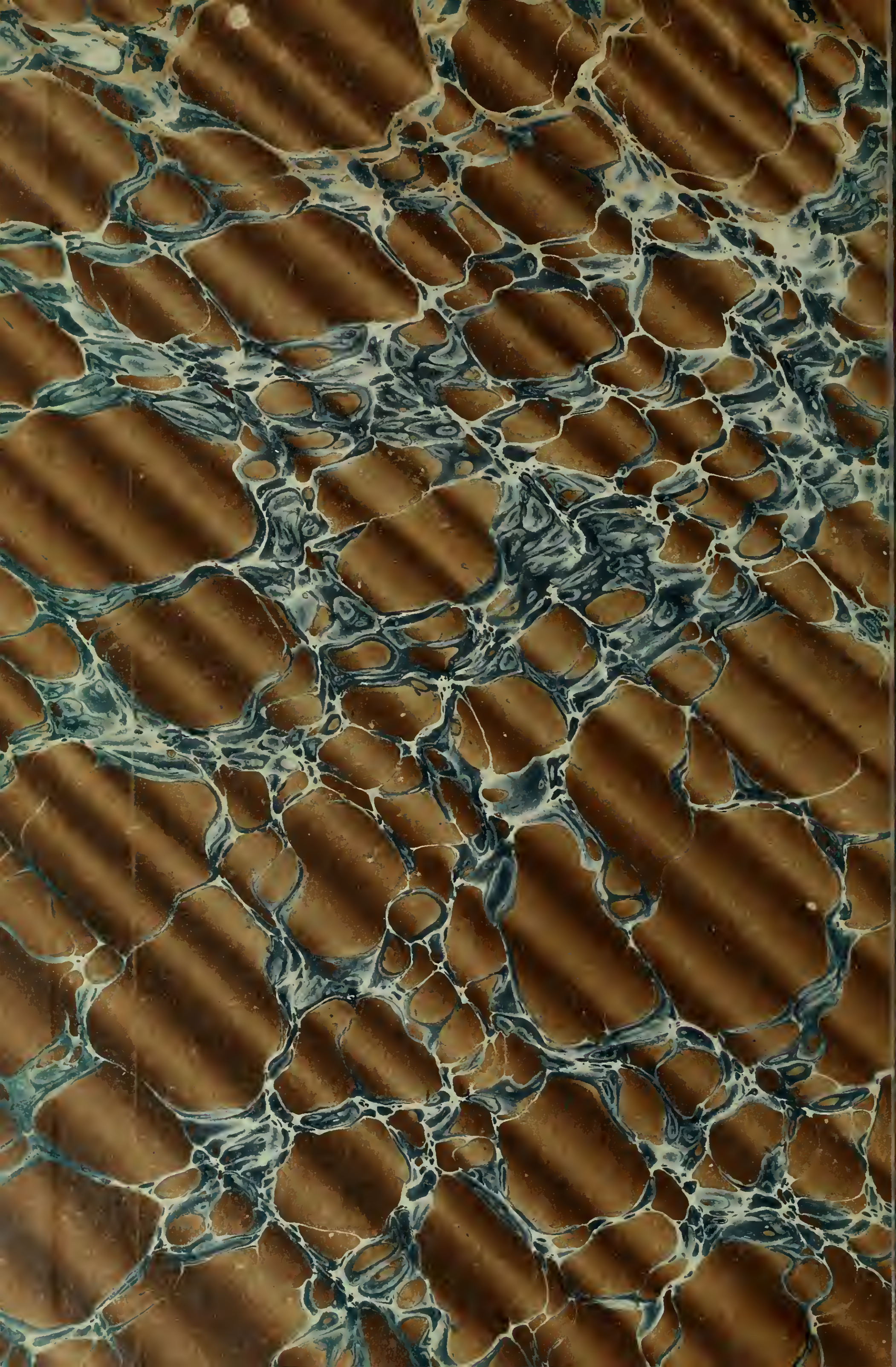
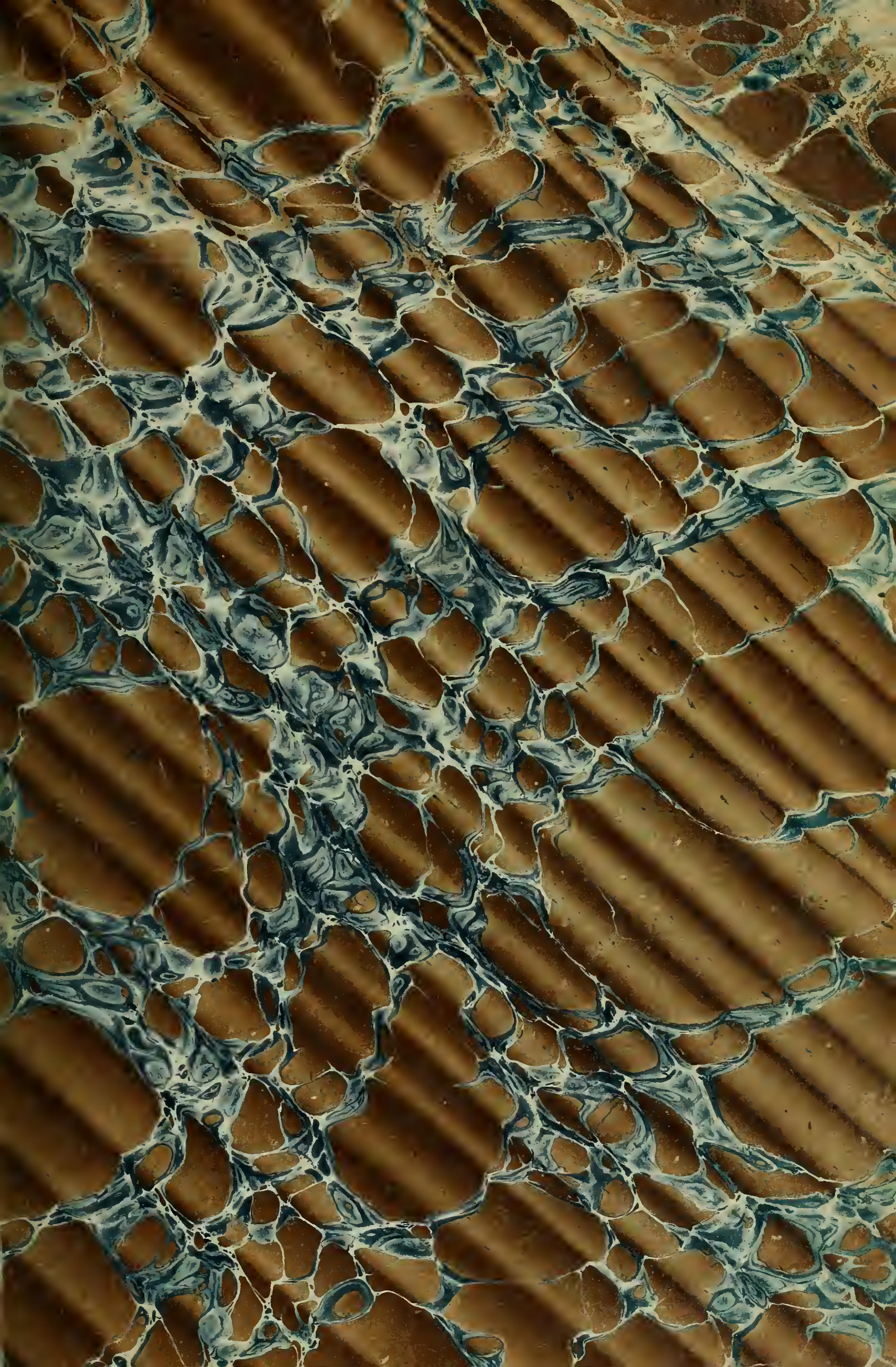
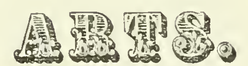




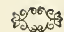


REVUE UNIVERSELLE

DES



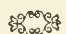




BRUXELLES

IMPRIMERIE DE A. MERTENS ET FILS,

Rue de l'Escalier, 22.



REVUE UNIVERSELLE

DES



PUBLIÉE PAR

M. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB)

ET M. M. C. MARSUZI DE AGUIRRE.

TOME DIX-HUITIÈME. — 1863.

PARIS,
VEUVE JULES RENOUARD,
RUE DE TOURNON, 6.

BRUXELLES,
A. MERTENS ET FILS,
RUE DE L'ESCALIER, 22.

1863



N
2
R47
t.18

LA COLLECTION

DES

EMPREINTES DE SCEAUX

DES ARCHIVES DE L'EMPIRE

ET SON INVENTAIRE.

SUITE (1).

La publicité des collections est leur âme et le nerf des études. Il y a deux sortes de publicité : celle qu'on offre dans un musée ou dans une salle d'étude au public studieux, celle qu'un bon inventaire lui porte à domicile. Les Archives me parurent pouvoir se prêter à l'une et à l'autre, sans compromettre la réserve imposée par la politique de l'État, par la nature des papiers administratifs, par l'intérêt des familles. S. M. l'Empereur est favorable à tous les genres de publicité, et son gouvernement fait ce qu'il peut pour seconder ses intentions libérales. Je proposai, le 17 août 1857, à M. Fould, alors ministre d'État, d'ouvrir un musée paléographique et sigillographique aux Archives de l'Empire, et de publier tous leurs inventaires. Il accueillit favorablement la seconde partie de ma proposition, et il obtint un crédit pour cette grande innovation : la publication des plus intéressants inventaires des Archives; mais il ajourna la création du musée. Je fus plus heureux dans la demande que je renouvelai, en 1861, à M. le comte Walewski, ministre d'État. Les Archives de l'Empire lui devront cette nouvelle et utile création.

Ce musée sera l'exposition méthodique des chartes, des diplômes, de tous les actes, en un mot, dans toutes les variations de leurs formes, depuis le VIe siècle jusqu'à nos jours, l'ouvrage des Bénédictins en nature, et un musée moins sombre et moins stérile qu'on ne se l'imagine, puisqu'il emprunte à tous les arts et déroule les grandes pages de l'histoire écrites de la main de ceux-là mêmes qui l'ont faite. Je n'ai pas à m'occuper ici du

(1) Voir la livraison du mois de septembre.

musée paléographique autrement que pour dire qu'il occupera, dans le palais des Archives, les appartements du premier étage, resplendissants encore du luxe de bon goût des princes de Rohan-Soubise. Après avoir vu les documents, le public descendra au rez-de-chaussée, où il trouvera les empreintes de sceaux dans des appartements aussi vastes, mais décorés dans un style plus sévère. Des vitrines, bien disposées pour l'étude, montreront d'abord une suite de documents scellés dans toutes les formes en usage, puis une collection de matrices de sceaux, enfin un choix de dix mille empreintes prises parmi les monuments les plus curieux de la sigillographie. Des tiroirs, disposés comme des médailliers, contiendront, en correspondance avec les empreintes de sceaux exposés, toute la suite de la collection.

Cette exposition ne sera pas muette : l'inventaire parlera pour elle. Ce n'est pas ici le lieu de m'étendre sur les inventaires des Archives de l'Empire : il ne s'agira que de l'inventaire des sceaux. Je me suis appliqué à le combiner de telle manière qu'il puisse se compléter à mesure que le musée s'accroîtra. Pour obtenir ce résultat, j'ai immobilisé chaque fonds d'archives, les Archives de l'Empire prenant la tête et suivies, dans un rayonnement régulier, par les archives de l'Ile-de-France, de la Picardie, de l'Artois, de la Flandre, de la Normandie, etc. L'inventaire des sceaux se divise donc en deux parties : 1° la collection des empreintes dont les Archives possèdent les matrices de cuivre ou les sceaux (1); 2° la collection d'empreintes dont les Archives ne possèdent pas les sceaux. Ces deux divisions sont dominées par une même classification méthodique; mais, tandis que la première a son inventaire terminé, la collection étant close sauf le faible supplément que pourront former des découvertes dans nos séries de documents, la seconde se distinguera, au contraire, par sa mobilité élastique, qui lui permettra de suivre les accroissements de la collection. Là les fonds d'archives départementales, municipales, ecclésiastiques, hospitalières, notariales et particulières, conservent leur intégrité et

(1) J'ai dû conserver dans la première partie les empreintes des sceaux des rois d'Angleterre provenant de J. Doubleday, et les empreintes des sceaux de quelques archives de départements qui étaient entrés dans la collection depuis son origine ; mais c'est exceptionnel, et cela compte dans le nombre comme 1 à 40.

sont rangés par ville et par département, puis groupés par province, au moyen de tables méthodiques et alphabétiques.

Si quelque érudit entreprend un travail sur les évêques ou sur les connétables, sur telle commune et sur telle ville, il cherchera à la tête de l'inventaire de la première partie ou au commencement des inventaires d'archives départementales composant une ancienne province, la rubrique *évêque*, *connétable*, *commune*, *ville*; s'il fait la biographie d'un évêque, d'un connétable, d'une famille de France ou des pays étrangers, il cherchera dans les tables alphabétiques les noms qui l'intéressent, et, dans les deux cas, il sera renvoyé, non-seulement au sceau du personnage ou de la ville, mais aux documents qui émanent d'eux et aux archives, où il trouvera les renseignements qui lui viendront en aide.

La méthode de rédaction avait, comme on voit, ses difficultés; la publication en rencontrait d'autres dans son exécution matérielle. Je ne mentionnerai que les deux plus graves: la reproduction des légendes par la typographie et des figures de sceaux par la photographie appliquée à la gravure en relief ou à la lithographie. Dans tous les ouvrages d'érudition, et jusqu'aux plus récents qui ont donné des descriptions de sceaux, on s'est servi des caractères ordinaires de l'imprimerie pour reproduire les légendes. Aux lettres accouplées, aux abréviations, à une foule de signes sans équivalent dans l'imprimerie, on suppléait comme on pouvait, en faisant bon marché du caractère paléographique, qui diffère de siècle en siècle, et de la physionomie de ces légendes, qui disparaît entièrement dans ce mode de reproduction. Il est vrai que chaque auteur réglait ses conventions avec le lecteur. Il sera entendu, lui disait-il, que les grandes capitales exprimeront ceci, les petites cela, le caractère romain telle époque, le caractère italique telle autre; mais le lecteur s'embrouillait bien vite dans ces conventions, et tout devenait confusion (1). J'ai senti la nécessité de sortir de cette voie, et il n'y avait d'autre moyen que de faire graver des caractères sigil-

(1) M. Natalis de Wailly expliquait ainsi son ingénieuse méthode : « Les légendes gravées en écriture majuscule sont imprimées en lettres capitales ; le petit romain représente, au contraire, l'écriture minuscule. La conjonction *et* est souvent exprimée sur les sceaux par un signe à peu près semblable à un *Z*, et les syllabes *con* et *us* par un autre signe, qui offre beaucoup d'analogie avec le chiffre 9. J'ai indiqué la présence de ces deux signes en y substituant la lettre et le chiffre qui en rappellent à peu près la figure. » (*Revue de l'École des Chartes*, t. IV, p. 477.)

lographiques, comme nous avons eu successivement des caractères grecs, hébreux, arabes, dès qu'on eut compris l'impossibilité de les remplacer par les alphabets courants.

L'entreprise eût été facile si l'on n'avait eu besoin que d'un seul caractère de vingt-quatre lettres; mais il en fallait plusieurs, composés chacun d'un grand nombre de types, pour répondre aux modifications que douze siècles et des provinces éloignées les unes des autres ont apportées dans les légendes des sceaux, et en même temps pour représenter les lettres accouplées, les abréviations et une infinité de signes propres à ces inscriptions. Après une étude attentive de toutes ces variations épigraphiques, après avoir écarté ce qui me sembla n'être qu'une particularité locale ou un caprice de graveur de sceaux, j'acquis la conviction que je pouvais, sinon me satisfaire entièrement, au moins suffire à toutes les exigences de l'érudition avec sept séries de caractères escortés de leurs nombreuses variantes, abréviations et signes particuliers.

Je trouvai, dans la riche collection des types de l'Imprimerie impériale, une belle capitale antique pour représenter les légendes antérieures à l'adoption de l'onciale, et, pour la capitale que la Renaissance reprit après l'abandon de la gothique, un élégant caractère qui date de Louis XIV; mais je devais créer les cinq autres séries, car on n'avait jamais tenté de graver des alphabets sigillographiques sur les bases sérieuses admises par la critique archéologique. Pour y réussir, il ne fallait rien moins que les ressources dont dispose la collection de sceaux des Archives de l'Empire, assistées des talents traditionnels de l'Imprimerie impériale. Je vanterais aussi la libéralité de ce grand établissement, si je ne croyais l'avoir reconnue par les soins de toutes sortes que nous avons mis à fournir à ses dessinateurs et à ses graveurs habiles les éléments sérieux d'une création de ce genre. Pour chaque série, nous lui avons envoyé une collection d'empreintes de sceaux sur lesquels étaient marquées les lettres simples, accouplées, abrégées, ou remplacées par des signes, les ponctuations et autres marques, rien ne devant être fait sans le contrôle d'une autorité monumentale. De ce travail bien ardu, auquel M. Demay, artiste consommé, a eu la plus grande part, sont résultées sept séries de caractères dont on a fait usage dans cet inventaire pour reproduire les légendes.

J'aurais voulu donner des noms à ces caractères, mais c'eût été arbitraire. Les orfévres qui gravaient les sceaux suivaient leur caprice plus librement encore que les scribes, qui ne se refusaient pas d'y céder. En l'absence de règle absolue, ils mêlèrent la capitale à l'onciale; leurs successeurs fondirent l'onciale dans la gothique, qui, avant de faire place à la nouvelle et élégante capitale de la Renaissance, changea de physionomie, et, de proportionnée, presque ronde quelle était, en vint à se hérisser de pointes.

1° Du VIe au XIe siècle :

DAGOBERTVZ REX FRANCORVM

2° Du Xe au XIIe siècle, 121 types :

✠ ROBERTVS GRACIA DI FRANCORV REX

3° Des XIIIe et XIVe siècles, 70 types :

PHILIPPVS : DEI : GRACIA : FRANCORVM : REX

4° Du XVe siècle, 46 types :

Sigillum : ludovic... gis : francorum : in absentia : magni : ordinatum

5° Du XVe siècle, 47 types :

sigillū· karoli. dei· gracia· francorū· regis· in· absencia· magni· ordinatū·

6° Des XVe et XVIe siècles, 53 types :

KAROLVS : DEI : GRACIA : FRANCORVM : REX

7° De la Renaissance jusqu'à nos jours :

HENRICVS - DEI - GRATIA - FRANCOR - REX - SECVN....

Chacune de ces sept séries ne devait avoir que vingt-deux types, les I et J, les V et U se confondant; mais, avec les variantes, elles montèrent à un chiffre tellement supérieur, qu'une série seule, comme on l'a vu, se compose de cent vingt et un types. Tous les caractères, y compris les signes, reçurent

un numéro d'ordre, et, au moyen d'un tableau de concordance, il nous fut facile d'indiquer à l'Imprimerie impériale, dans le cours de l'impression de l'inventaire, avec quelle série elle devait composer chaque légende et avec quelles variantes chacune des lettres.

Sans doute on approchera plus du *fac-simile* en multipliant davantage les séries de caractères et leurs variantes, mais, en fondant les nuances, on jettera de l'incertitude dans l'esprit du lecteur et l'on perdra ce qu'il m'a paru important de maintenir, la marque des grandes époques qui ont modifié cette paléographie particulière.

Ces soins préliminaires suffirent pour l'impression de l'inventaire. On trouvera, en tête de ce premier volume, un travail intéressant de M. Douët-d'Arcq. Les Bénédictins ayant dit tout ce qu'il y avait à dire sur l'origine et l'usage des sceaux, il m'a semblé qu'une paraphrase ou qu'un abrégé de leurs excellents ouvrages aurait peu d'utilité; qu'il était plus conforme au but que nous poursuivons et au titre d'inventaire de faire ressortir les faits importants et nouveaux que notre collection de sceaux, et les observations qu'elle a permis de faire, apportent à l'appui des beaux travaux de nos prédécesseurs. Sans doute, l'auteur de l'inventaire aurait été plus complet s'il avait profité des notions que nous fournissent d'autres archives et les sceaux déjà publiés, mais il était préférable de se restreindre en se réservant de revenir, par provinces et par nations étrangères, aux suppléments de toutes sortes que provoqueront les accroissements de la collection. Il était également tentant de discuter les origines du blason à propos de sceaux, et de se laisser entraîner à des dissertations sur tous les sujets qu'ils représentent; mais ce n'était pas le lieu. Les élaborations érudites ne sont pas de notre domaine. Les inventaires des Archives de l'Empire sont des instruments de travail pour les autres, et notre mission est de les rendre commodes pour l'usage de tous, sans nous en servir nous-mêmes. L'introduction ainsi limitée est, en quelque sorte, l'histoire de la sigillographie en action, dans laquelle chaque assertion s'appuie sur un exemple qui nous appartient et qu'il est aisé de contrôler. Je n'ai pas pensé que le titre de *Notice de la collection des sceaux,* choisi modestement par l'auteur, donnât l'idée vraie de ses recherches approfondies; j'ai préféré dire bien

nettement ce qu'elles offrent : *les éléments de la sigillographie tirés de la collection des Archives de l'Empire.*

Ce travail et les tables méthodiques et alphabétiques qui le complètent auraient suffi à l'érudition, puisqu'ils présentent dans leur concordance des moyens de recherche faciles et prompts; mais je me suis demandé comment s'y prendrait un collectionneur qui, de l'érudition, n'a encore que le goût, lorsqu'on lui apportera une matrice de sceau ou un sceau détaché? S'il l'achète les yeux fermés, encore voudra-t-il savoir à qui il a appartenu, connaître le nom du personnage, la province où il résidait, sa famille et ses alliances. La légende est devenue illisible, et il se pourrait qu'il fût incapable de la lire si elle était bien conservée. Et cependant il y a quelque chose qu'il distingue : c'est le lion qui se dresse ici, le léopard qui passe là, ainsi que tous les objets appréciables à première vue. Si cet amateur, me disais-je, avait une table alphabétique qui, du mot *lion, léopard, aigle, etc.*, le renverrait à chacun des sceaux de la collection qui les offrent dans leurs écussons; qui aux mots *aigle à deux têtes, oiseau, poisson, aile double,* lui désignerait les termes héraldiques, *aigle éployé, merlette, alérion, dauphin, bar, chabot, vol,* il recourrait à ces articles, où il trouverait des facilités inattendues pour se reconnaître. C'est dans ce but et dans cet esprit que M. Demay a dressé une table de la collection par pièces héraldiques. Quoique ce soit un manuel des plus élémentaires, on appréciera ses mérites par les services qu'il rendra, et je ne serais pas étonné que les plus habiles en tirassent bon parti, quand ce ne serait que pour abréger les recherches.

Je n'ai pas joint de planches à cet inventaire, parce qu'il m'a paru impossible d'arriver à quelque démonstration sérieuse avec un petit nombre de gravures qui auraient eu le tort d'augmenter beaucoup le prix des volumes; mais je n'en désirais pas moins donner cette ressource indispensable aux études aussitôt que j'aurais trouvé le moyen de publier un atlas de sceaux digne des Archives de l'Empire, c'est-à-dire, exécuté de telle façon qu'il rendît les sceaux dans leur physionomie caractéristique : type et légende, dans leur état vrai : conservé, altéré ou mutilé.

En thèse générale, il n'y a de bonne reproduction d'un sceau que par son empreinte, qu'on peut répéter indéfiniment dès qu'on en a pris le moule, et le meilleur conseil à donner à l'érudit qui

traite un sujet restreint d'archéologie, d'histoire ou de blason, c'est, en l'absence des sceaux, de n'avoir et de ne consulter que des empreintes. Mais ce conseil lui semblerait dérisoire du moment qu'il s'agit d'un travail quelque peu général fondé sur la sigillographie; dès lors, il devient impossible d'acquérir et encore plus de loger des milliers d'empreintes. A ces travailleurs, et c'est le grand nombre, il faut une traduction de reproduction, j'entends une représentation gravée qui ne soit pas ruineuse; il faut en outre que cette reproduction soit satisfaisante pour devenir l'utile auxiliaire d'études sérieuses, et je me suis demandé à quel procédé je devais recourir.

J'avais à ma disposition la gravure sur cuivre et sur bois, la lithographie et les procédés chimiques qui mettent un dessin en relief sur zinc et sur cuivre; je pouvais employer la machine Collas et la photographie.

Dans tous les anciens ouvrages ornés de planches, tels que les histoires de provinces, les traités de diplomatique et les généalogies des grandes maisons, les figures de sceaux sont gravées en bois ou à l'eau-forte et reprises à la pointe et au burin. Il y en a d'affreuses (1) et de charmantes; je n'en connais pas d'exactes. Ce défaut tient moins au procédé de la gravure qu'aux artistes et au temps où ils ont vécu. Se vanter d'une supériorité quelconque sur le passé est une faiblesse dont rit la postérité; mais elle me semble fondée en ce qui touche la critique archéologique et le mode de reproduction des objets d'art. Nos ancêtres, depuis les plus grands artistes jusqu'aux plus fins connaisseurs, ont ignoré que chaque art, chaque époque de l'art avait eu un caractère particulier, et une physionomie qui lui était propre. Winckelmann a reçu une sorte de révélation du style; mais pour la transmettre vivante, pour la traduire saisissable à ses contemporains, il eût fallu que sa main pût tracer ces signes caractéristiques des écoles et du faire des artistes que son esprit devinait. N'ayant, pour appuyer des règles excellentes, que des gravures détestables, son système lui fait honneur aujourd'hui sans avoir fait école de son temps. La formation des musées publics, la facilité des voyages, une tendance réaliste qui prend

(1) L'Allemagne a le monopole de l'affreux. Rien de plus mauvais que les planches de Heineccius, *De Sigillis*, 1709; de Philib. Hueber, *Austria ex Archivis Mellecensibus illustrata;* Lipsiæ, 1722; de Hagelgans, *Orbis litteratus,* 1737, etc., etc.

et donne les choses pour ce qu'elles sont, la fatigue aussi de voir toujours les mêmes poupées sous des noms différents, enfin, peut-être, le besoin de faire autrement que nos devanciers, nous ont poussés dans une voie différente, qui doit être la bonne; or, si une classe de monuments peut profiter de cette réaction, ce sont les sceaux.

Laissons donc de côté tous les ouvrages qui comptent plus de dix ans de date, y compris les douze cents sceaux que les deux Lommellin et les deux Schelhavre ont exécutés, avec un rare talent, pour les trois ouvrages de Vredius. Rien de plus séduisant, de plus joli que ces gravures, mais tout y est si bien arrangé et refait que, non-seulement le style des beaux sceaux des comtes de Flandre et des ducs de Bourgogne a disparu, mais le relief lui-même de la sculpture a fait place à un effet de peinture, au point qu'on douterait de leur authenticité si l'on n'avait pas les originaux à sa portée. Il y a encore une remarque à faire sur cette absence de caractère, c'est qu'elle est plus décidée, plus générale aux XVIIe et XVIIIe siècles qu'au XVIe, époque de renaissance, dans laquelle un reste de la ferme naïveté des vieux maîtres subsistait et persévérait. Les planches du cours légal des monnaies publiées dans les Pays-Bas (1), et les images des rois données d'après les sceaux par Jean du Tillet (2), sont encore des portraits fidèles, tandis que les règnes de Louis XIII, Louis XIV et Louis XV ne nous offrent plus que de fastueuses ou gracieuses impostures.

Revenons aux ouvrages modernes. Le plus considérable et le meilleur de ceux qui ont été exécutés par la gravure est le volume in-quarto de M. Henry Laing, consacré aux sceaux d'Écosse (3).

(1) *Évaluation, avec les figures, de toutes les pièces d'or et d'argent,* chez Josse Lambert, de Gand, in-8° long, 1541 ; deux cent sept monnaies, face et revers, y sont représentées. Chaque année le nombre des figures augmente ; il est de seize cent quatre-vingts dans l'édition de Hierosme Verdusien, d'Anvers, année 1633.

(2) Jean du Tillet, greffier du Parlement : *Recueil des rois de France,* Rouan, 1577; Paris, 1580, et dernière édition, 1618. (Voyez la livraison d'août, page 302, en note.)

(3) L'auteur croyait être le premier qui eut l'idée de publier un ouvrage de ce genre : « It is believed that no work similar to the present has yet appeared. » (*Described catalogue of impressions from ancient scottish seals taken from original charters* Edinburgh, 4°, 1850.) La sigillographie, au point de vue généalogique et héraldique, avait déjà de nombreux adhérents en Ecosse, et la publication de

Il en représente cent soixante-quatre gravés, les uns sur acier au pointillé, les autres sur bois et à l'effet; l'exécution de l'ensemble est très-remarquable. On pourrait désirer plus de fermeté dans le dessin, qui manque d'accent, et un effet plus vrai, qui fît mieux sentir la matière que l'artiste a eue sous les yeux; ces sceaux semblent être en marbre, en ivoire, en métal brillant, en bois : on ne devine dans aucun la cire mate, molle et friable à sa manière (1). C'est en somme plus joli que vrai, et l'on peut se convaincre, d'après cet ouvrage, que ce qui a été fait de mieux est insuffisant.

Je dois citer ensuite le volume in-folio consacré par M. le duc de Luynes au cartulaire de l'abbaye des Vaux-de-Cernay. De la part d'un homme de goût et de savoir, qui ne recule devant aucune libéralité quand il s'agit de servir la science, on pouvait s'attendre à un meilleur résultat. M. Meucci, graveur, n'a pas rendu les sceaux placés sous ses yeux dans cette réalité qui fait comprendre la nature du monument représenté, sa matière, son style, son âge et ses mérites comme produit de l'art. Les figures et les armoiries accusent, par des ombres portées vives et dures, un relief sec qui n'est pas le faire des sceaux, et la légende, au contraire, est tracée au trait sans ombre, partant sans relief, créant une opposition qui est un contre-sens. Dans un autre ouvrage, qui mérite aussi une citation, M. Lorenzo Metalli a pris le parti de tout rendre, type et légende, au simple trait, en dessinant et gravant deux cent neuf sceaux de la maison de Savoie. Ce trait a une grande délicatesse et exprime avec exatcitude tout ce qu'un contour peut rendre. Mais au diplomatiste, à l'archéologue, à l'artiste, il ne suffit plus de donner un trait précis qui, incapable de faire sentir aucune différence entre le relief plat d'une monnaie, le relief accentué d'une médaille et la sculpture en bas-relief d'un sceau, ne permet d'apprécier ni le faire, ni le style du monument (2).

M. Laing, faite pour eux, a contribué à la propagation de ce goût. Édimbourg a eu, en 1856, son exposition d'empreintes de sceaux, dans laquelle M. Henry Laing figurait en première ligne pour l'Écosse, et M. Robert Ready (demeurant Prince's street, Shrewsbury, Cambridge), pour l'Angleterre.

(1) Je fais exception pour la planche IX, qui est saisissante d'effet et de rendu.

(2) *Sigilli de' Principi di Savoia, raccolti dal Cav. Luigi Cibrario e da D. C. Promis*. Torino, in-4°, 1854. Les auteurs ne semblent avoir eu aucun contact avec l'artiste, qu'ils ne citent pas, ni aucune intervention dans l'exécution des planches.

Je ne vois rien en gravure sur cuivre qui mérite une mention (1). Faut-il en conclure à l'abandon du procédé? Non certes, car c'est le meilleur, mais seulement si l'on parvient à se placer dans les conditions suivantes : trouver un grand artiste, maître du burin comme du crayon, ayant la religion de l'exactitude, une tendance archéologique et une instruction de Bénédictin, capable, par

(1) Je ne fais allusion qu'à des reproductions parfaites, car il est loin de ma pensée de vouloir soutenir que les sceaux n'ont été ni figurés dans une foule d'ouvrages, ni quelquefois utilisés très à propos. Les pères Cahier et Martin, ainsi que beaucoup d'autres, les ont appelés au secours de l'archéologie; Ferrario et tous les artistes qui se sont occupés du costume leur ont emprunté quelque chose; S. R. Meyrick et d'autres amateurs de vieilles armures les appellent maintes fois en témoignage. A vrai dire, ce ne sont qu'aperçus passagers et nullement une recherche approfondie épuisant la matière; mais il manquait sans doute aux auteurs de tous ces ouvrages une collection d'empreintes suffisamment complète et facilement accessible.

Je rangerai chronologiquement une liste d'ouvrages à figures dont les planches reproduisent des sceaux. J'ai examiné le plus grand nombre; j'emprunte les titres des autres à la Bibliographie de M. Namur et aux notes de M. Guenebault, le laborieux auteur d'un dictionnaire de sigillographie inédit. L'un et l'autre citent à tort Montfaucon : le zélé Bénédictin ne considérait pas les sceaux comme des monuments de la monarchie française, et, en traitant des armures, du costume, des harnachements, il n'en reproduit aucun, il y fait à peine allusion. Je ne cite pas les Mémoires des sociétés savantes, ni les Revues de numismatique et d'archéologie : il n'en est pas qui n'aient publié des sceaux :

J. du Tillet, *Recueil des Rois de France,* 1577-1618.
Grævius, *Thesaurus ant. urbium Italiæ,* 1620; 6 planches.
A. Du Chesne, *Maison de Châtillon,* 1621, etc., etc.
Nic. Zilesius, *Diplomata pontif. imp. reg.*, 1658.
Oliv. Vredius, *Sigilla comitum Flandriæ,* 1639, etc., etc.
C. Justel, *Maison d'Auvergne,* 1645.
Ant. de Ruffi, *Histoire des comtes de Provence,* 1655.
Du Bouchet, *Maison de Courtenay,* 1661.
Est. Pérard, *Recueil de pièces servant à l'hist. de Bourgogne,* 1664.
Mabillon, *De Re diplomatica,* 1680.
J. Spon, *Hist. de Genève,* 1680 et 1730.
B. Balbinus, *Miscellanea bohemica,* 1687.
Germain La Faille, *Annales de Toulouse,* 1687.
W. A. Czerwenka, *Annales domus Habspurgo Austriæ,* 1695.
Baluze, *Histoire d'Auvergne,* 1700.
Th. Rymer, *Fœdera,* 1704.
Corbinelli, *Hist. gén. de la maison de Gondi,* 1707.
Dom Lobineau, *Histoire de Bretagne,* 1707.
Heineccius, *De Sigillis,* 1709.
Philib. Hueber, *Austria illustrata,* Lipsiæ, 1722; 38 planches.

conséquent, de lire les légendes des sceaux et de comprendre le caractère propre à ces monuments; feu Dominique Papety me représente assez bien ce que je rêve. Cet artiste reproduira les sceaux dans un réalisme intelligent et supérieur, parce qu'il rendra ce qu'il voit, sachant bien voir. Mais un homme de cette valeur demandera, en moyenne, 200 francs pour dessiner et graver un sceau dans ces conditions de perfection, et, comme il faut publier environ trois mille sceaux pour que notre atlas

De Valbonnais, *Histoire du Dauphiné*, 1722 ; 6 planches.
Schannat, *Corpus traditionum Fuldensium*, 1724.
J. Peringskiold, *Genealogia regum Sueciæ*, 1725.
Ray. Duellius, *Excerpta genealogica*, 1725.
Pol. Leyseri, *De Contrasigillis*, 1726
Dom Calmet, *Histoire de Lorraine*, 1728; 13 planches.
D. B. De Montfaucon, *Mon de la Monarchie*, 1729.
G. A. Struvius, *Corpus hist. germanicæ*, 1730 ; 14 planches.
Dom Vaissete, *Hist. du Languedoc*, 1730 ; 8 planches.
S. Paoli, *Cod. dipl. dell' ord. Gerosol.*, 1733.
E. Gattula, *Hist. abbatiæ Cassinensis*, 1733; 12 planches.
J. C. Haremberg, *Eccl. Gandershemensis hist. dipl.*, 1734.
D. A. C. de Souza, *Hist da casa real portugueza*, 1735.
J. G. Hagelgans, *Orbis litteratus*, 1737.
M. Herrgott, *Gen. dipl. Aug. gentis habsburgicæ*, 1737.
L. A. Muratori, *De Sigillis*, 1738.
C. Rodriguez, *Paleographia espanola*, 1738.
D. M Manni, *Osservazione sopra i sigilli*, 1739.
Dom Plancher, *Histoire de Bourgogne*, 1739.
E. J. de Westphalen, *Mon Rerum German.*, 1739-45.
Dom Morice, *Histoire de Bretagne*, 1742.
J. Heumann, *Com. De Re diplomatica*, 1745; 4 planches.
Dom Toustain et Tassin, *Nouv. traité de diplomatique*, 1750-65.
Schœpflin, *Alsatia illustrata*, 1751, 22 planches.
C. T. Hommel, *Jurisp. numismat. illust. nec non sigillis*, 1763.
J. C. Gatterer, *Elementa diplom.*, 1765; 6 planches.
A. Ducarel, *Anglo-norman antiquities*, 1767.
Anibert, *République d'Arles*, 1771; 12 planches.
Martin Gerbert, *Crypta San-Blasiana nova*, 1772.
Jos Ant Rieger, *Analecta*, in-8°, 1774; 12 planches.
Hertzberg, *Acad. de Berlin*, 1775; 9 planches.
De Migieux, *Recueil de sceaux*, 1779.
Le père André Merino, *Escuela paleographica*, 1780.
R. Worsley, *The isle of Wight*, 1781; 5 planches.
Würdtwein, *Nova subsidia dipl.*, 1792.
James Dallaway, *Origin of heraldry in England*, 1793.

ait une signification, il est évident qu'on doit chercher un autre procédé, aussi bon et moins cher.

La gravure sur bois, la lithographie et les différentes inventions qui mettent en relief les traces du crayon, supposent toujours un dessin fait de main de maître par cet artiste supérieur dont je viens de parler et qui est inabordable ; autrement, ces procédés donnent des résultats plus incomplets que la gravure sur cuivre et qui n'offrent à l'érudit aucune sécurité (1). Je signa-

The Statutes of the Realm, 1810.
J. Ferrario, *Costumi,* 1816.
Dugdale, *Mon. angl.,* édition de 1817.
Léchaudé d'Anizy, *Sceaux normands,* 1834.
Levilly, *Histoire de Bretagne,* 1835.
Arnaud, *Voy. archéologiques,* 1837 ; *Antiq. de Troyes,* 1845.
J. Gage, *Antiq. of Suffolk,* 1838.
Natalis de Wailly, *Éléments de paléographie,* 1838.
J. A. Buchon, *Dom. française en Grèce,* 1840-45 ; 42 planches.
J. de Saint-Génois, *Inv. des comtes de Flandres,* 1843 ; 6 planches.
Louis Raynal, *Hist. du Berry,* 1845 ; 8 planches.
Dancoisne, *Rech. sur Henin Lietard,* 1847.
Douët-d'Arcq., *Sceaux des saintes chapelles,* 1847.
Félix de Vigne, *Rech. sur les Costumes des gildes,* 1847.
Codex dipl. Lubecensis, 1848.
Fahne, *Familles de Cologne,* Juliers, 1848.
L'abbé Faillon, *Mon. de la Madelaine,* 1848.
Piot, *Imitation des sceaux sur les monnaies,* 1848 ; 10 planches.
J. D. Blavignac, *Armorial genevois,* 1849.
J. Wolters, *Codex dipl. Lossensis,* 1849.
Forgeais, *Recueil de la Société de Sphragistique,* 1851.
Vossberg, *Collection de sceaux,* 1851 ; 25 planches.
E. Dupont, *Sceaux du Châtelet de Paris,* 1852.
E. Hucher, *Sigillographie du Maine,* 1852.
P. F. X. Ram, *Sceaux des comtes de Louvain,* 1852 ; 12 planches.
Terninck, *Cathédrale d'Arras,* 1853.
L. Coutant, *Hist. de Bar-sur-Seine,* 1854.
De Soultrait, *Notice sur des sceaux,* 1854.
J. Dumesnil, *Notice sur Puiseaux,* 1855.
John Hewitt, *Ancient armour,* 1855.
D'Arbois de Jubainville, *Sceaux des comtes de Champagne,* 1856.
Merlet et Moutié, *Les Vaux-de-Cernay,* 1857 ; 11 planches.
L. F. Dassy, *Les sceaux de l'église de Marseille,* 1858.
Archives hist. de la Gironde, 1859.
A. Chassant, *Dict. de Sigillographie,* 1860 ; 14 planches.

(1) On me reprocherait de n'avoir pas parlé des trente volumes publiés par

lerai les publications nouvelles qui marquent des efforts consciencieux. M. Forgeais a dessiné un grand nombre de sceaux avec le sentiment de l'exactitude ; mais il est difficile de juger de dessins que les graveurs en bois ont brutalisés par trop de hâte et souvent faute de les comprendre (1). M. Levilly a lithographié plus de cent cinquante planches de sceaux d'une manière précise, mais sans caractère (2). J'en dirai autant de M. Léchaudé d'Anisy, qui a dessiné, pour le gouvernement anglais, un millier de sceaux normands, dont il a reproduit une partie en lithographie (3) et l'autre en calques (4). Sans doute, son soin est extrême, et sa plume a des minuties infinies ; mais il ne parvient à donner ni le caractère des figures, ni la paléographie propre aux légendes de sceaux. M. Grezy comprend mieux le style de ces monuments, et je ferais l'éloge de ses lithographies, si une mollesse indécise ne dissimulait, sous son charme, l'absence de précision et d'accent. Teinter des figures de sceaux de la couleur de la cire ajoute peu à leur intérêt et rend plus confus ce qu'on tient avant tout à bien reconnaître ; M. Gaussen a peut-être cherché de cette manière à faire illusion sur son dessin, qui est loin de satisfaire

D. M. Manni sur les sceaux du moyen âge *(Osserv. sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, in-4°, Firenze, 1739), si je n'expliquais pas la raison de mon silence. D'abord ces trente volumes, ayant cent cinquante pages chacun, se relient facilement en six, ensuite les sceaux sont gravés grossièrement et dans un système absurde. Qu'on se figure une matrice de sceau trempée dans l'encre et appuyée sur un papier, elle marquera en noir ce qui fait le fond du sceau, et laissera en blanc ce qui est gravé en creux dans la matrice et qui forme le relief. C'est ainsi que l'auteur a représenté les quelques centaines de sceaux dont les gravures en bois sont intercalées dans son texte. Quant à ce texte même, c'est un débordement de bavardages historiques, biographiques, généalogiques, qui ne laissent qu'une faible place aux observations sur les sceaux.

(1) *Revue de Sphragistique*, 4 volumes, 1852 à 1855.

(2) *Histoire de Bretagne*, Paris, in-8°, 1855-1856.

(3) *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, année 1834, vingt-cinq planches contenant près de cinq cents sceaux.

(4) La Bibliothèque impériale a acheté, des héritiers de M. Léchaudé, un album de calques des dessins de sceaux que ce zélé paléographe a faits depuis la publication de la Société des Antiquaires. Je crois que les dessins originaux ont passé en Angleterre, mais les calques peuvent les remplacer ; ils sont exécutés avec le même soin et poussés à l'effet par le même procédé pénible et minutieux. Il y a cinquante-trois planches, contenant trois-cent dix-huit sceaux. (Bibl imp. Cartulaires, n° 262.)

aux exigences de l'archéologie (1). M. Laugier s'est acquis parmi les numismates une réputation sans doute méritée. Il a eu le tort de croire qu'il ne fallait pas plus d'attention pour se pénétrer du caractère et du style des sceaux que pour les monnaies, et il a dessiné sur pierre, avec une facilité dont j'ai horreur, plus de cinq cents sceaux et contre-sceaux des archives des Bouches-du-Rhône (2). Je voudrais n'avoir à décerner que des éloges à une publication entreprise dans nos départements et qui aurait pu servir de modèle à des ouvrages du même genre; mais il m'est impossible de louer M. Laugier, dont la main court sans demander aux yeux de la guider, si bien que les cinq cents monuments qu'il a lithographiés, quoique produits par cinq siècles et dans des provinces éloignées les unes des autres, semblent tous sortis à un jour donné de la même officine. Comment, en 1862, encourager ces à peu près qui ne servent à rien ni à personne? Une description exacte est mille fois préférable à des représentations qui trompent sur le caractère, le style, l'époque et les détails.

Ainsi donc le talent est inabordable pour ces sortes de publications étendues, et cependant rien ne supplée au talent; rien, excepté peut-être la perfection de la machine ou de la lumière, qui remplacent le sentiment par la réalité et ne peuvent être accusés d'infidélité intentionnelle. C'est ainsi qu'on a utilisé la machine Collas pour la reproduction des sceaux.

Le tour à portrait était depuis longtemps en usage, et déjà très-perfectionné, lorsque M. Achille Collas eut l'idée d'en développer le principe pour l'appliquer à la gravure. Son procédé eut de la vogue, excita un véritable engouement et il a dit son dernier mot dans l'ouvrage connu sous le titre de *Trésor de Numismatique et de Glyptique*, qui fut en cours de publication de 1836 à 1850. Comme un météore qui éblouit et s'efface dans la nuit,

(1) *Sceaux des comtes et comtesses de Champagne*, qui ont paru d'abord dans *Le Portefeuille archéologique*, et ensuite dans une dissertation de M. d'Arbois de Jubainville; Paris, in-folio, 1856. Je n'ai pas trouvé dans ce mémoire la sagacité ordinaire du savant archiviste. Il touche à l'utilité des sceaux sans paraître en comprendre l'étendue, et il admire les planches de M. Gaussen, « qui ne le cèdent en beauté qu'à celles du *Trésor de Numismatique et de Glyptique*. »

(2) *Iconographie des sceaux et bulles conservés dans les archives départementales des Bouches-du-Rhône*, par Louis Blanchard, archiviste du département. Marseille. 1860; 2 volumes in-folio.

ce procédé a brillé et il a fait son temps. Pourquoi ce succès, pourquoi cet abandon? Par la nature même de son action, la machine Collas ne peut donner, des choses qu'elle représente, que l'aspect et la physionomie. Appliquée à la numismatique, même aux grands médaillons fondus de la Renaissance, dont les revers sont des copies de sceaux d'un relief plat qui est le propre des médailles; à la glyptique, même aux camées, en supprimant les saillies, qu'on rend, après l'opération de la machine, par le secours du burin; à la sculpture en bois, qui ne dépasse pas les reliefs de l'école allemande, cette gravure produit des merveilles, et, jusqu'à l'invention de Niepce et Daguerre, on n'avait rien obtenu de plus saisissant par la physionomie, par le style, par la réalité des détails. Mais ces beaux résultats ne sont sensibles qu'aux amateurs qui s'amusent des images, et qu'à l'œil exercé des connaisseurs les plus familiarisés avec les objets représentés. Pour les premiers, ignorant la signification et la portée de l'objet, ils ne voient que la chose, et la chose ils la voient; pour les seconds, cette réalité vague leur laisse deviner, ou plutôt retrouver tout ce que leur a montré le monument lui-même : ici, la ressemblance des personnages; là, le caractère propre à l'époque et au pays qui l'a vu naître. Pour les érudits qui ne sont pas artistes, pour les novices dans l'archéologie et ceux qui l'étudient, par conséquent pour tous ceux qui se servent d'un livre et qui l'achètent, ces gravures n'offrent aucun contour arrêté, aucune précision; c'est flou, indécis, imparfait, et ce relief qui leur avait paru, au premier aspect, si vivant, si réel, s'évanouit à l'examen attentif comme un fantôme dont ils sont le jouet. On conçoit donc que, le premier engouement passé, on ne voulut plus de cette gravure mécanique si décevante.

Appliquée à la sigillographie, elle ne pouvait donner que de pitoyables résultats. Les graveurs de sceaux, comme je l'ai dit, s'étaient fait une glyptique capricieuse, accidentée, heurtée, à effet. La pointe de la machine Collas, qui glissait doucement sur les reliefs sobres et nuancés des intailles et des monnaies, se heurtait à chaque pas, sur les sceaux, à des saillies inattendues qui entravaient sa marche. Au moyen d'une addition de cire, on établissait un plan incliné qui lui permettait de passer outre, mais, dans son inintelligence, elle exprimait en passant ce plan improvisé qui change la forme des choses et l'apparence des

objets. De plus, on opérait sur des moulages qui ne rendaient qu'imparfaitement une cire déjà fatiguée par le temps. En résumé, et dans de pareilles conditions, personne ne songerait aujourd'hui à revenir à la machine Collas pour publier une collection de sceaux (1).

Nous sommes ainsi conduits à l'invention prodigieuse que la Providence a réservée à notre génération et qui semble faite exprès, dans la circonstance présente, pour nous tirer d'embarras. L'atlas des sceaux qui accompagnera notre inventaire sera photographié dans l'atelier que j'ai créé aux Archives de l'Empire pour la reproduction des documents, sous la direction de M. Dupont, souf-chef de section, photographe habile en même temps qu'excel-

(1) Il ne sera pas inutile de citer les opinions émises sur le procédé Collas, à son origine ; on ne comprend l'engouement, dont nous avons tous été saisis, qu'en relisant ce qu'on écrivait sur la portée et l'avenir de cette machine à graver. M. Ch. Lenormant résume fort bien dans ses prospectus ce qui se disait alors : « Une combinaison rigoureuse du mérite de l'art avec l'exactitude et l'économie, telle est, en effet, la tâche que nous nous sommes imposée et que nous avons la certitude de remplir. Le procédé de gravure de M. Collas, dont nous faisons usage, nous garantit une fidélité tellement scrupuleuse de reproduction, qu'à son aide nous ne doutons pas de remplacer, non-seulement les ouvrages à figures, infiniment plus dispendieux et moins complets que le seront les nôtres, mais encore les collections d'empreintes. Ce ne sera plus une imitation arbitraire abandonnée aux yeux et à la main plus ou moins expérimentée d'un savant ou d'un artiste, ce sera la contre-épreuve du monument lui-même qui sera déposée sur nos planches avec tout l'effet et toute la saillie que peut donner l'original. »

M. de Wailly était encore sous l'influence de l'engouement de 1836 lorsqu'il empruntait au *Trésor de Numismatique et de Glyptique* la suite de planches de sceaux qu'il a insérées dans ses *Éléments de Paléographie*. Il parle ainsi de la machine Collas : « Ce qu'il importe de signaler, c'est la précision mathématique de ce procédé, qui transporte sur l'acier le portrait exact d'une empreinte nette ou confuse, intacte ou mutilée. Quand on compare avec les originaux les gravures reproduites dans certains ouvrages, tels que l'*Histoire du Languedoc*, l'*Histoire de Lorraine*, on reconnaît au premier coup d'œil une foule d'inexactitudes qui dénaturent et l'aspect des personnages et les formes de l'écriture. Les gravures de M. Collas, au contraire, sont pour ainsi dire des *fac-simile*, parce que le burin (lisez la pointe), guidé par un mécanisme ingénieux, ne marque sur l'acier que ce qui existe sur l'empreinte. » (T. II, p. 336.) En 1841, M. Vallet de Viriville continuait à trouver le procédé *merveilleux* pour la reproduction des sceaux. (*Archives de l'Aube*, p. 254.)

La publication du *Trésor de Numismatique* s'est terminée brusquement vers la fin de 1850. Depuis lors, la machine à graver de Colas, après avoir reproduit quelques grands médaillons, a exécuté un billet de banque, des actions de chemin de fer, des adresses de boutique, et elle a disparu.

lent archiviste paléographe. Il paraîtra en format grand in-8° (1), par séries de cent planches. Il y aura deux éditions, l'une en photographies inaltérables au charbon, l'autre en photographies transportées sur pierre ou sur relief de métal. Chaque planche ne contiendra qu'un sceau et son contre-sceau, avec le nom du personnage, sa dignité, ses titres, sa province et la date du document scellé, plus une description détaillée, et la légende rétablie, enfin le numéro de l'inventaire et celui de la publication; de telle sorte que les cent planches ou les trois mille, suivant qu'on encouragera cette publication, pourront se mouvoir comme les fiches d'un catalogue et se relier au gré des études de chacun, d'après l'ordre : 1° de l'alphabet; 2° de la date du document; 3° de la dignité du personnage; 4° de sa province; 5° de l'inventaire; 6° de la publication.

1397. CLISSON, BRETAGNE.

Connétable de France.

LE SCEAU.

Diamètre 38 mill. — K. 57, n° 9 (1).

Un homme de guerre debout, ou à mi-corps, issant d'une tour, coiffé d'un heaume cimé d'un vol, tenant une épée nue à main droite, et à gauche un bouclier au lion couronné. Dans le champ cinq M gothiques, et sur une banderole la devise « Pour ce qu'il me plest. »

✠ Seel Olivier, sire de Clisson et de Belleville.

Appendu à une lettre d'Olivier de Clisson, écrite en français, le 10 octobre 1397.

N° 202 de l'inventaire.
N° 34 de la publication.

(1) Ce format est assez grand pour contenir les sceaux royaux; quelques sceaux des rois d'Angleterre et des empereurs d'Allemagne, qui atteignent des dimensions exceptionnelles, seront imprimés sur double feuille.

Au mois de juin 1861, lorsque le premier volume de l'inventaire des sceaux fut imprimé et le manuscrit du second prêt à être mis sous presse, je dus songer à l'accroissement de notre collection d'empreintes. La France possède probablement près de quatre cent mille sceaux dans ses archives départementales, municipales, communales, ecclésiastiques, hospitalières, notariales et particulières (1); on peut supposer que les nations étrangères en ont entre elles près du double. Comment s'y prendre pour rechercher dans cette immensité, avec suite et

(1) Ces chiffres sont grandement approximatifs Je ne donne pas les calculs auxquels je me suis livré; qu'il suffise de dire que j'ai fait la part des archives saccagées et des habitudes locales. Dans telle province on se servait généralement du sceau, dans telle autre on l'employait à peine. Ainsi les plus grands dépôts d'archives départementales de la France sont Lille et Marseille : dans les archives de Lille, on trouve plus de trente mille sceaux ; on n'en compterait pas trois mille dans celles de Marseille. Plus on s'avance vers le Midi, plus les sceaux deviennent rares. Il ne faudrait pas croire cependant qu'ils manquent entièrement ; il y a une distance de la popularité dont ils jouissaient, dans le Nord, à une absence complète. Nous savons par D. M. Manni lui-même qu'il avait fait des notes, à Florence seulement, sur plus de deux mille sceaux, qui étaient, en 1739, la propriété des personnes suivantes : « Molti ne ha il sig. Carlo Tommaso Strozzi, « molti ne hanno i signori Marchesi Guadagni, molti il sig. Priore Francesco « Morelli, numero considerabile il sig. Giovanni di Poggio Baldovinetti, alquanti « il signor dott. Anton Francesco Gori, alcuni ne hanno il sig. Caval. Andrea da « Verrazano, il sig. Cav. Gio. Girolamo Pazzi ed il signor Bindo Simone Peruzzi ; « e quantità ne possiede il sig. barone Filippo de Stosch (qui dimorante) peritissimo conoscitore di tutte le Antichità ; senza parlare di quelli che ho potuti « raccogliere io stesso, oltre quelli che si trovano fuori della nostra città. » (*Oss. sopra i sigilli*, introduction, p. XI.) Si donc Seroux d'Agincourt, qui, de Rome, sa nouvelle patrie, avait la prétention d'écrire l'histoire de l'art en général et d'en publier les plus curieux monuments, ne reproduit pas un sceau parmi quelques milliers de sujets expédiés par son graveur avec une banalité désespérante et n'écrit pas une fois le mot *sceau* dans trois volumes in-folio de texte ; si A. Willemin, consciencieux et habile artiste, qui a recherché et dessiné, de 1806 à 1835, tous les monuments propres à faire connaître les usages, les mœurs, les costumes du moyen âge, n'a pas figuré un seul sceau parmi près de deux mille sujets représentés avec une grande fidélité sur trois cents planches ; si Alexandre Lenoir, à la fin de son active carrière, résumant sa longue expérience des monuments, a tenté d'écrire un précis de l'histoire des arts du moyen âge, appuyé sur quarante-cinq planches qui contiennent un millier de monuments gravés au trait, et dans ce nombre seulement dix-sept sceaux copiés sur les planches des Bénédictins en aggravant leur incorrection, toutes ces omissions involontaires ou volontaires ne prouvent rien sur la présence ou l'absence des sceaux, mais cela signifie qu'on passait à côté d'une mine précieuse sans songer à l'exploiter, n'en soupçonnant pas la richesse.

méthode, et faire mouler avec soin les sceaux dont les empreintes n'existent pas aux Archives de l'Empire ? J'avais pensé à suivre la voie administrative et diplomatique, sachant ce que l'on peut obtenir de la puissance de notre centralisation et attendre de l'obligeance des étrangers. Dans ce but, je fis tirer à part un certain nombre d'exemplaires de la première partie de l'inventaire des sceaux, qui donne méthodiquement et alphabétiquement l'indication de nos empreintes, comptant demander à tous les archivistes de marquer sur ces listes les sceaux qu'ils possèdent et ceux que nous n'avons pas, de nous envoyer des empreintes des sceaux qui ne sont point aux Archives de l'Empire en échange d'autres empreintes des sceaux qui leur manquent. J'acquis, dès les premières tentatives, la certitude que ce plan, bien conçu en théorie, était illusoire dans la pratique. Les archives, grandes et petites, ont toutes des travaux urgents de classement et d'inventaire, et une besogne courante qui s'impose impérieusement chaque jour à un personnel insuffisant; comment leur demander et de quel droit exiger un travail étranger, long et difficile, sans compter qu'aucun archiviste n'est capable de mouler un sceau, et qu'il trouverait rarement dans la localité un mouleur assez habile, assez expérimenté pour se livrer à cette opération délicate sans exposer les originaux aux plus graves dangers? Les circulaires ministérielles, les dépêches diplomatiques n'auraient pu que recommander cette recherche et ce moulage; un bien petit nombre d'archivistes se seraient mis à l'œuvre sans même m'offrir la garantie que ce zèle gratuit et exceptionnel eût agi méthodiquement et partout dans le même esprit. Je renonçai à entrer dans cette voie, je ne comptai plus que sur les ressources que m'offre un personnel habile autant que dévoué, et je vis, dans l'obligation imposée aux Archives de l'Empire de tout faire par elles-mêmes, des avantages précieux : en premier lieu, j'étais assuré que la recherche des sceaux serait faite consciencieusement et d'après une méthode uniforme; en second lieu, qu'un moulage habile garantirait aux archives départementales un respect protecteur pour les originaux et aux archives centrales des moules excellents.

M. Demay, archiviste, était désigné pour cette mission. Il m'avait donné des preuves de son talent comme artiste, de sa sagacité comme archéologue, et j'ajouterai d'une érudition très-

solide, acquise par dix années d'études persévérantes. Il lui fallait cette réunion de connaissances et de talents pour se conformer à des instructions étendues et minutieuses qu'il emportait avec lui, et dont il suffira de marquer les points principaux. Je lui prescrivais, pour chacune des archives : de rechercher dans tous les fonds les actes scellés; de faire choix, au moyen de notre inventaire, des sceaux que nous n'avons pas, et, au moyen de sa mémoire, des sceaux que nous avons, mais dont il rencontrait des exemplaires mieux conservés que les nôtres; de faire l'analyse du document auquel le sceau est attaché; de constater sur une fiche l'état du sceau, puis enfin d'en prendre le moule avec toutes les précautions dont il comprend l'importance, avec toute l'habileté dont il a le secret. Cela fait, il devait attribuer un numéro courant au moule et répéter ce numéro sur la fiche qu'il laissait jointe au document, de telle sorte qu'on pût connaître dans quel état se trouvait le sceau lorsqu'il a été moulé et le numéro sous lequel son moule est placé aux Archives de l'Empire, où l'on en délivre, moyennant une minime rétribution, des épreuves à tous ceux qui les demandent.

Une telle mission ne pouvait s'accomplir sans l'agrément du Ministre de l'Intérieur, sans le concours des préfets, sous-préfets et maires, sans l'assistance bienveillante des archivistes. Rien ne m'a manqué. M. le Ministre, convaincu de l'intérêt qu'ont les savants, les artistes, les familles et un peu tout le monde à cette centralisation des moyens d'étude, a répondu par une circulaire pressante à la demande que je lui adressai le 29 juin 1861 (1);

(1) Je crois devoir reproduire ma lettre :

« Monsieur le Ministre, le musée sigillographique, composé d'environ quinze mille types reproduits d'après les sceaux originaires conservés aux Archives de l'Empire, sera ouvert prochainement au public. Cette belle collection, la plus nombreuse qui existe, et dont j'ai fait imprimer l'inventaire en un volume de huit cents pages, est appelée à rendre de grands services, non-seulement aux érudits pour leurs recherches historiques, mais à l'administration, à qui elle fournira d'utiles renseignements. Si considérable qu'elle soit, la collection des types réunis aux Archives n'est pas complète; il s'y rencontre des lacunes que j'ai à cœur de faire disparaître, et les archives départementales pourront m'offrir le moyen d'en combler une partie. L'intérêt éclairé, Monsieur le Ministre, que vous portez aux Archives et à toutes les branches de connaissances dont ce grand dépôt est appelé à seconder le développement, me donne la certitude que Votre Excellence me prêtera son concours avec un bienveillant empressement.

« Il est alloué aux Archives de l'Empire un crédit annuel pour le moulage

les autorités départementales ont compris que cette mission est tout à l'avantage de leurs collections, qu'elle fait connaître, et dont elle préserve les originaux en facilitant la communication des copies; quant aux archivistes, ils ont été pour M. Demay ce qu'on est pour un bon collègue; ils l'ont accueilli, aidé, choyé; il semble que cette entreprise du moulage des sceaux de toute la France soit une œuvre commune, à laquelle chacun tient à honneur d'avoir part.

Je fixai l'itinéraire de M. Demay de manière à le faire converger autour de Paris, en visitant toutes les archives des localités qui composaient autrefois une province. Ainsi, commençant par la Picardie, il a exploré successivement les archives des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Somme et du Pas-de-Calais. Tous les moules de sceaux recueillis dans ces dépôts seront classés aux Archives de l'Empire et décrits dans son inventaire par département; pour chaque département, par localités; pour chaque localité, par archives; mais une table générale, sous le

des sceaux. Mon intention est d'appliquer désormais à la reproduction des sceaux intéressants qui sont conservés sur les divers points du territoire cette allocation, consacrée uniquement jusqu'ici à la reproduction de nos propres sceaux. J'en ferai prendre le creux et me trouverai ainsi en mesure d'en délivrer les empreintes, ce qui sera profitable à tous, aux établissements d'où seront tirés ces types, et que cela contribuera à faire connaître; au Trésor public, auquel la vente des empreintes procurera des recettes; aux Archives, dont j'enrichirai incessamment ainsi la collection, déjà si riche; aux travailleurs enfin, qui puiseront sans fatigue à cette source centrale.

« Pour arriver à ce résultat qui, en ce qui concerne les sceaux, sera la réalisation de la volonté de l'Empereur lorsqu'il a prescrit la réunion aux Archives de l'Empire des inventaires de tous les autres dépôts de même nature, j'ai besoin que l'accès me soit ouvert dans ces divers établissements. Je viens donc demander à Votre Excellence, en faveur de l'un de nos archivistes les plus versés en ces matières, qui est en même temps un artiste de mérite devenu très-habile mouleur, l'autorisation de prendre sur place, dans les archives des départements, les creux des types qu'il reconnaîtrait ne pas exister dans notre dépôt. La constatation à faire lui sera des plus faciles, à l'aide de l'inventaire général de nos sceaux.

« Je serais reconnaissant à Votre Excellence, si elle voulait bien adresser aux archivistes des départements une circulaire qui les informât de l'autorisation accordée aux Archives de l'Empire, et de la visite plus ou moins prochaine de notre archiviste mouleur, M. Demay. Si une mesure aussi générale n'entrait pas dans les convenances de Votre Excellence, je vous prierais, Monsieur le Ministre, de vouloir bien donner avis de votre décision aux archivistes départementaux de Seine-et-Oise, Eure-et-Loir, Oise, Somme, Nord et Pas-de-Calais.

« Veuillez agréer, etc. »

titre de *Picardie*, fondra tous ces moules dans une seule liste méthodique et alphabétique. Il serait inutile de motiver cet ordre, qui seul répond aux nécessités des études historiques, aux besoins administratifs, à l'intérêt des familles.

En une seule campagne, M. Demay a recherché, confronté, choisi, nettoyé et moulé cinq mille cent sceaux dans cinq archives départementales. Dans les archives d'Arras, il a trouvé et moulé deux mille neuf cent quatre-vingt-un sceaux dont nous n'avions pas les empreintes; et de Lille, où il travaille en ce moment, il m'écrit que sa récolte dépassera neuf mille. Lorsque notre collection d'empreintes sera assez appréciée pour qu'on en souhaite l'achèvement plus rapide, je solliciterai du gouvernement de l'Empereur les ressources nécessaires pour former, simultanément avec la mission de France, une mission à l'étranger. Avec les seules ressources dont mon administration dispose, une longue série d'années s'écoulera avant d'arriver au terme, que je ne verrai pas.

Mais qu'importent les années et les hommes? L'œuvre s'accomplira, comme elle se poursuivra pour la publication des inventaires, qu'un siècle d'activité ne pourra terminer. L'une et l'autre s'achèveront, parce qu'un même esprit, un même dévouement persisteront et se renouvelleront aux Archives de l'Empire, qui représentent mieux qu'aucune autre institution des temps présents, et dans des conditions conformes aux idées modernes, ce qu'ont été, dans leur action bienfaisante, les couvents lettrés du passé. Même réunion d'hommes instruits, se recrutant aujourd'hui parmi ceux dont les études sérieuses et les examens publics consacrent la vocation; même position paisible, étrangère aux préoccupations de la vie extérieure; même avenir assuré dans une douce médiocrité, dans une carrière indéfinie de travaux collectifs, où chacun apporte sa part d'efforts avec dévouement et abnégation. C'est le véritable couvent érudit du XIX[e] siècle, et les illustres Bénédictins nous envieraient, plus que tous autres, cette organisation qui, sans exclure aucun élan du cœur, aucune jouissance de la famille, met à notre disposition, pour sujet d'étude, les innombrables documents réunis aux archives centrales, et pour instruments de travail, les immenses ressources des collections littéraires et archéologiques de la capitale.

Grâce à cette organisation toute particulière, susceptible elle-

même de développements si féconds pour les études sérieuses, au milieu d'un mouvement de société qui tend à les rendre plus difficiles, les Archives de l'Empire sont assurées de terminer la publication de leurs inventaires et de compléter cet incomparable musée de deux cent mille monuments. Si l'on demande à qui reporter sa reconnaissance pour des ressources si précieuses offertes à un public studieux, qui chaque jour s'élève et croît en nombre; à qui revient l'honneur de devancer les nations par des fondations nouvelles, toutes empreintes de l'esprit libéral de notre temps, que l'on tourne les regards vers le Souverain qui, faisant rentrer l'ordre dans l'État et le calme dans les esprits, a rendu possibles de grandes créations et appréciables de nobles études, aussi désintéressées qu'étrangères aux passions politiques.

De Laborde.

LE MUSÉE DE NANTES.

Voici le Musée le mieux tenu de tous ceux de province. Il ne faut pas seulement rendre justice à l'appropriation des salles, à la façon dont les jours sont ménagés, aux précautions prises pour la conservation et l'éclairage des toiles, à leur heureuse disposition sur les murs, à leur remarquable entretien; on doit encore reconnaître que tout a été disposé avec un confortable et un luxe auxquels les établissements semblables ne nous ont pas habitués. Sous ce rapport, le conseil municipal et la commission du Musée ne méritent que des éloges (1). Au reste, si tout ce qui tend à placer les œuvres d'art dans un milieu digne d'elles, sert en même temps à généraliser et à élever le goût, la commission bénéficie largement de sa libéralité, et son but est atteint. A deux reprises différentes, je me suis trouvé à Nantes un dimanche, et deux fois j'ai pu constater que la foule y était plus nombreuse, plus intelligente, meilleure appréciatrice, que dans la majeure partie des villes de province.

Le Musée occupe, sur l'emplacement de l'ancienne halle aux toiles, un bâtiment construit spécialement pour sa destination. Il fut ouvert au public le 1er avril 1830. Jusque-là, bien que Nantes figurât au nombre des villes dotées de Musées par le décret du premier consul, les tableaux envoyés par le Louvre, ceux acquis ou donnés, étaient disséminés dans les salles de la mairie, de la préfecture et de l'évêché. Ce bâtiment est divisé en cinq grandes salles qui se suivent et dont l'aménagement et l'installation, je le répète, ne laissent rien à désirer. Les deux dernières contiennent : l'une, la collection Urvoy de Saint-Bedan; l'autre, espèce de tribune coquette comme un boudoir, la collection de Feltre.

Le conseil municipal n'a jamais hésité quand il a fallu accorder des fonds pour augmenter la collection. J'en donnerai de nom-

(1) Cette commission, en 1861, avait pour président M. Doré Graslin, et pour secrétaire M. Henri Baudoux, conservateur du Musée.

breuses preuves. Tout dernièrement encore, il s'est honoré en votant des remercîments au conservateur qui a eu la main assez heureuse pour acquérir un portrait par M. Ingres, un véritable chef-d'œuvre.

Le conservateur actuel, M. Henri Baudoux, a succédé en 1851 à M. Bedert. A une extrême obligeance, M. Baudoux joint un goût et des connaissances spéciales qui lui font aimer la collection confiée à sa garde. Il en connaît le fort et le faible et en parle avec discernement. Au mois d'octobre 1862, il s'occupait de refondre le catalogue de 1859, qui laisse beaucoup à désirer. Il relevait les signatures et les monogrammes des tableaux, et préparait une édition destinée à faire le pendant de l'excellent catalogue du Musée de Lille. La dernière édition (1) contient 1213-84 numéros. Ces treize cents œuvres proviennent de sept sources distinctes, dont il faut dire quelques mots avant d'arriver à leur examen.

En 1804, Nantes obtint du gouvernement quarante-cinq tableaux qui, jusqu'en 1810, constituèrent toute la richesse artistique de la ville. A cette époque, ce fonds reçut une adjonction considérable. M. Bertrand Geslin, maire de Nantes, acquit la collection formée au château de Clisson par le sénateur Cacault.

François Cacault était un Nantais d'une humble origine, que son intelligence avait conduit aux plus hautes positions diplomatiques. Il avait eu l'honneur de préparer le traité de Tolentino ; et, cinq ans plus tard, celui de négocier le Concordat. Appelé par le premier consul à siéger au Sénat, il avait acheté les ruines du château de Clisson, et y avait transporté les tableaux rassemblés en Italie de 1794 à 1804. Cacault n'en jouit pas longtemps. Il mourut le 10 octobre 1805, chargeant son frère, Pierre Cacault, artiste assez médiocre, de poursuivre auprès du gouvernement les projets de cession qu'il avait formés. L'affaire traîna en longueur pendant cinq ans et ne dut sa conclusion qu'à la persévérance de M. Bertrand Geslin. En 1810, les propositions d'acquisition furent acceptées aux conditions

(1) *Catalogue des tableaux et statues du Musée de Nantes.* — Nantes, Camille Mellinet, 1859. Il est indispensable de consulter également la *Notice historique sur le Musée de peinture de Nantes*, par M. Henri de Saint-Georges. Nantes, Gueraud, 1858. Un abrégé de cette excellente Notice sera la préface nécessaire de la nouvelle édition du catalogue.

suivantes : 1° 30,000 francs une fois payés; 2° une pension annuelle de 3,000 francs à Pierre Cacault, dont moitié réversible sur sa veuve. Par une triste coïncidence, Pierre Cacault mourait le jour même où était signé le décret impérial autorisant cette acquisition : 27 janvier 1810.

Quatre ans plus tard, en 1814, mourut Nicolas Fournier, inspecteur voyer de la ville. Il laissait pour toute fortune 47 tableaux, 39 gouaches et 63 gravures, estimés 10,400 francs. Fournier avait rendu de nombreux services à Nantes. Il s'était surtout signalé en 1794 par une énergique résistance à la tyrannie de Carrier. Sa mort laissait sa veuve dans une gêne extrême. Le conseil municipal se montra reconnaissant et acheta sa collection moyennant une rente viagère de 1,000 francs, payée à madame Fournier jusqu'en 1847. Les principaux tableaux étaient un fort beau Van der Meulen, deux Panini, deux Oudry et un Bruandet.

Le legs Clarke de Feltre date de 1852. Par son testament daté de 1850, M. Alphonse de Feltre, fils du ministre de la guerre du premier empire, léguait sa collection de tableaux au Musée du Louvre, à la condition expresse qu'ils seraient réunis dans une salle portant son nom. Le Louvre ne pouvait accepter une pareille condition. Sur son refus, plusieurs villes se mirent sur les rangs, Tours et Nantes restèrent seules en présence. Après diverses péripéties Nantes l'emporta. Il lui en coûta 36,500 francs pour approprier une salle spéciale pour la collection. A ce prix elle obtint 77 tableaux ou esquisses, en majeure partie de Paul Delaroche, des frères Flandrin et de Léopold Robert, 4 dessins et un buste de femme. Cette collection, il faut le reconnaître, était vantée bien au-dessus de sa valeur quand elle appartenait à un particulier. Elle devait perdre, exposée au grand jour et soumise au jugement de tout le monde. C'est l'effet qui se produit toujours en pareil cas. Outre leur valeur réelle, sur laquelle les amateurs se trompent parfois, les objets possèdent encore une valeur relative, dont il faut savoir tenir compte. Il leur est arrivé maintes fois qu'en cédant au légitime orgueil de voir leur nom figurer dans un établissement public, en pensant enrichir un musée des erreurs de leur goût, ils n'ont fait que l'encombrer. En dehors de Paul Delaroche et de Léopold Robert, les œuvres de la collection de Feltre n'offrent rien de saillant. Quant aux

œuvres mêmes de ces deux artistes, ce sont plutôt des esquisses que des tableaux; esquisses excellentes à étudier dans l'atelier d'un peintre ou le cabinet d'un ami, mais de peu d'intérêt dans une collection publique. Malgré ces réserves, Nantes, à tous les points de vue, a fait une bonne affaire en acquérant cette collection. Grâce à la faveur qui s'attache aux moindres œuvres de Paul Delaroche et de Léopold Robert, si elle était soumise aux enchères d'une vente publique, elle dépasserait de beaucoup le prix d'acquisition.

Pour avoir été moins retentissant, le don Urvoy de Saint-Bedan n'est pas inférieur, tant s'en faut. Le 12 juin 1852, cet honorable citoyen donnait à sa ville natale une collection de tableaux recueillis pendant de longues années. Cette libéralité ne coûta que les dépenses inhérentes aux actes de donation se montant à 7,600 fr. Pour ce prix modeste, la ville acquit trente tableaux dont un seul : la *Halte de cavaliers*, par Wouwermans, vaut au moins le double. Le conseil municipal a témoigné sa reconnaissance à M. Urvoy de Saint-Bedan en donnant son nom à la salle qui contient sa galerie.

Enfin le gouvernement a, à plusieurs reprises, envoyé des œuvres d'art à Nantes. Leur chiffre depuis 1819 se monte à 31 ; et les acquisitions décidées par la commission à la suite des expositions trisannuelles, en dehors de celles que je viens de signaler, atteignent le chiffre de 56. Que l'on y joigne les quarante-cinq tableaux du premier Empire, et l'on aura les sept sources différentes qui ont formé le Musée de Nantes. Ces préliminaires terminés, entrons dans le détail et l'examen des tableaux.

Écoles italiennes. De tous les musées de province, celui de Nantes est le seul qui possède plusieurs œuvres des maîtres italiens du xv[e] siècle. J'en ai noté quatre provenant de Cacault. A l'époque où l'honnête diplomate formait sa collection, ces merveilleux artistes passaient pour des sauvages. On n'ose pas songer aux richesses en ce genre qu'il a dû pouvoir se procurer pour un morceau de pain. Mais je doute que Cacault, qui avait le goût des tableaux, eût ce que l'on appelle *du goût*. Ce n'est pas la même chose. Au reste, il était de son temps, et ce n'est pas à nous à nous en plaindre.

Je ne saurais mettre de nom sur le *Saint François d'Assise* (713). C'est un joli fragment de prédelle — école florentine, première moitié du xv[e] siècle — de quelque frère domini-

cain travaillant autour de Fra Angelico ou sous son influence.

La *Vierge sur son trône* (712) est plus remarquable encore. C'est levolet central d'un petit tableau de lit. Je le crois de l'école siennoise des premières années du xve siècle. L'expression un peu farouche des têtes, la vigueur de la couleur, l'âpreté des contours font penser à Andrea del Castagno.

Le catalogue range l'*Évêque mitré* (719) parmi l'ancienne école florentine. Je ne partage pas cette opinion. Cette figure me paraît appartenir à l'école de Venise vers 1480. Elle offre le caractère des adeptes des Vivarini ou de Carlo Crivelli : Marco Zoppo ou Gregorio Schiavone.

Le panneau représentant *Saint Sébastien et Saint François d'Assise* (402) doit être le volet droit d'un triptyque. Les figures, tiers de grandeur naturelle, sont tournées vers la gauche. Elles sont empreintes d'une élégance et d'une simplicité qui indiquent une main déjà habile. Sa couleur est vigoureuse et harmonieuse mais sans éclat, comme si l'artiste eût eu l'habitude de se servir des tons mats de la fresque. C'est d'un effet très-soutenu, d'un grand style, d'une impression charmante. J'ai surtout été frappé de l'élégance du tout jeune saint Sébastien. Quant au saint François d'Assise, cette dénomination est erronée, comme le prouve l'absence de stigmates. C'est peut-être saint Pierre de Vérone ou saint Géminien. Je ne me permettrai pas d'affirmer que ce beau gothique soit l'œuvre de Sandro Boticelli, auquel il est attribué; mais je crois y reconnaître la main bien indiquée d'un élève de Philippo Lippi : soit son fils Philippino, soit Boticelli.

Les prophètes *Jérémie* (504) et *Isaïe* (503) du Pérugin sont peints sur des panneaux circulaires en forme de médaillons. Ils déroulent des cartouches contenant des inscriptions tirées de leurs propres prophéties. Sur celui de Jérémie : *Cœlum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum*; sur celui d'Isaïe : *Elevata est magnificentia terræ super cœlos*. Les deux figures un peu plus grandes que nature, à mi-corps, sont traitées avec une élévation de style qui étonne quand on ne connaît du Pérugin que ses petits tableaux de chevalet, et qui rappelle les contours gonflés et puissants de Michel-Ange. Transportés en France en 1798, ils sont catalogués sous les n°s 58 et 59 de la *Notice des tableaux envoyés d'Italie*. Vasari indique très-clairement leur place. « Sur la frise d'une façade du Cambio (Bourse)

« de Pérouse, il avait peint Socrate, Numa Pompilius, Pythagore, « Trajan, Fabius; sur l'autre façade *Isaïe*, Moïse, Daniel, « *Jérémie*, etc., et les quatre sibylles. Sous chacun desdits per- « sonnages, il avait tracé quelque sentence de lui, ce qui était « très-convenable pour la place. Ces magnifiques peintures furent « plus louées qu'aucune de celles auxquelles il avait travaillé à « Pérouse. » Accompagnées du portrait de Pérugin, signées de son nom, datées de 1500, elles furent payées 350 ducats d'or, représentant aujourd'hui près de 40,000 francs. Ce qui, soit dit en passant, prouve qu'alors comme aujourd'hui, tout en travaillant pour la gloire, les artistes ne négligeaient pas leurs petits intérêts. Les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari ajoutent que la salle du Cambio fut, pour la réputation du Pérugin, ce que furent, pour Raphaël, les Stanze du Vatican. Les prophètes de Nantes devaient donc être vus d'assez haut, sous un portique ouvert recevant la lumière de tous côtés. C'est ce qui explique l'énergie de leur dessin et l'accent de leur couleur.

Je voudrais être de l'avis du livret à propos de la *Vierge aux Rochers* (510), et la regarder comme une répétition, avec des changements, du chef-d'œuvre du Louvre. Cela ne m'est pas possible. Que ce tableau ait pu être attribué à Léonard du temps de Cacault, cela se comprend; ce qui se comprend moins, c'est que cette attribution se perpétue aujourd'hui, où il est si facile, sans aller en Italie, de venir à Paris examiner la *Vierge aux Rochers* du Louvre. Sauf la composition, ce tableau n'a rien qui fasse penser à Léonard. Je le regarderais comme une copie italienne, probablement de la fin du XVII[e] siècle, et j'en suis bien fâché pour Nantes, mais comme une mauvaise copie. Je sais bien que dans la dernière édition de son catalogue, M. Villot qualifie cette copie de « fort belle répétition; » mais je sais aussi qu'il y a fort longtemps que le savant catalographe n'a visité le Musée de Nantes. Je doute, s'il y retournait aujourd'hui, qu'il fût du même avis qu'il y a vingt ans. La seule répétition de la *Vierge aux Rochers* (et il y en a beaucoup) qui, d'un commun accord, ait une valeur réelle, se trouve en Angleterre, chez lord Yarborough. M. Waagen incline à penser que c'est une œuvre de Salaino. Je ne la connais pas.

A la rigueur, je concevrais qu'il pût s'élever des doutes sur la *Vierge aux Rochers;* mais avec la meilleure volonté du monde, on

ne peut en avoir sur la *Charité* (500). C'est estimer bien peu Andrea del Sarto, que de lui attribuer cette copie exécutée d'une main épaisse et lourde dans une couleur pâle et affadie, qui fait penser à l'école de Carle Maratte. La signature *Andrea del Sarto* prouve que c'est un faux, ce qui est pis qu'une copie. Cacault n'avait pas la main heureuse avec les grands maîtres italiens.

Le *Christ portant sa croix* (410) est cette éternelle copie d'après Sébastien del Piombo, qui représente le Sauveur à mi-corps, grandeur naturelle, succombant sous le poids de sa croix. L'original paraît être à Madrid; au moins le *Jesus llevando la cruz*, du Salon d'Isabelle II, est-il une merveille. Le Louvre en possède un autre; un troisième a passé à la vente Soult; et M. Reiset, à Paris, en possède une magnifique répétition. Il y en a également des répliques dans les Musées de Saint-Pétersbourg, de Vienne, de Dresde, et à Rome chez le prince Pamfili-Doria. L'original, ou plutôt les originaux, seraient ceux de Madrid et de M. Reiset. Quant à celui de Nantes, c'est encore une des erreurs de Cacault. Quand il commettait des erreurs artistiques, il n'y allait pas de main morte.

Là où il ne s'est pas trompé, c'est dans le *Portrait d'homme* (360), du Bronzino, excellente tête de face, qui porte tous les caractères de la famille des Médicis, traitée de cette main ferme et froide qui fait ressembler les portraits de cet artiste à du marbre admirablement peint. C'est également au Bronzino ou à son école que j'attribuerais le portrait de femme donné à Paul Véronèse et désigné comme *Marguerite de Bourbon, duchesse de Nevers* (369). Quelle est cette Marguerite de Bourbon, duchesse de Nevers?

En 1849, lors de ma première visite au Musée de Nantes, le *Général rendant compte de sa mission* (361), attribué à Paul Véronèse, me paraissait superbe. J'admirais les coloristes sur l'étiquette du sac. Un intervalle de quatorze ans a singulièrement refroidi cet enthousiasme, non pas pour les coloristes, mais pour les œuvres qui leur sont attribuées. Je ne le regrette pas, mais ici il portait à faux. C'est une esquisse d'un des grands tableaux de la salle des Ambassadeurs au Palais ducal; mais c'est une esquisse où il est bien difficile de reconnaître la justesse de main et la couleur argentine du Véronèse.

Ne connaissant pas de peintures de Cesare Aretusi, à qui sont attribuées les *Trois Grâces* (345), je ne puis discuter leur authen-

ticité, et je dois me borner à décrire. Les Charites sont de grandeur naturelle, dans la pose traditionnelle immortalisée par Raphaël. Contours gonflés et ronflants, extrémités élégantes, couleur lourde, genre maniéré qui rappelle, mais de bien loin, l'école parmesane : en somme, tableau médiocre. Quant à l'auteur lui-même, la façon dont en parle Lanzi ne lui est pas favorable : « Cesare Aretusi fut un coloriste remarquable dans le « genre vénitien, mais d'un goût stérile et maladroit; tandis que « Jean-Baptiste Fiorini, son ami intime, était tout l'opposé. Le « *Guide de Bologne* dit qu'il est rare qu'ils aient travaillé séparément, et je crois que dans tout tableau signé de l'Aretusi, il « faut toujours y chercher la main de son ami. Cesare s'appliqua « à copier les œuvres des hommes de talent; et souvent ses copies « ont été prises pour des originaux. Une excellente copie qu'il fit « de la *Nuit* du Corrége lui mérita de restaurer les peintures de « l'Allegri sous le porche de l'église Saint-Jean de Parme. »

L'*Assemblée de nobles Vénitiens* (406) et le *Repas de carnaval* (407) sont bien de Guardi. Ils appartiennent à la même suite que ceux du Louvre. Mais pour le n° 408, je crois que le livret commet une erreur quand il y voit une vue de Naples par Guardi. C'est une vue de Gênes, de Bernardo Bellotto, dit Canaletti, qui a beaucoup peint à Gênes, à Turin et à Dresde, où ses tableaux un peu noirs, mais d'une touche ferme, habile et spirituelle, occupent encore des salles entières.

École espagnole. Des trois tableaux catalogués à cette école, deux seuls, les deux Murillo, lui appartiennent. Il me paraît impossible d'y laisser le Velasquez, *Portrait d'un jeune prince* (732). C'est une fine figure d'enfant de 8 à 10 ans, de grandeur naturelle, vu à mi-corps, vêtu d'un justaucorps de satin blanc brodé de soie rose. Un grand col empesé, bordé de guipures, se rabat sur ses épaules que surmonte une jolie tête couronnée de cheveux blonds. Rien, ni dans la physionomie, ni dans la touche, ni dans la couleur, ne rappelle l'école espagnole et surtout Velasquez. Mais, pour ne pas être espagnol, ce n'en est pas moins une œuvre charmante, peinte un peu froidement, mais bien peinte, fermement et finement modelée. J'y verrais la main de quelque élève ou condisciple de Van der Helst; mais bien certainement une main hollandaise de la première moitié du XVIIe siècle.

Quant aux deux Murillo : *Vieillard aveugle* (723), *Portrait de*

jeune fille (724), ils sont bien authentiques et proviennent de l'acquisition Cacault. Le vieillard aveugle est un mendiant de grandeur naturelle, assis, vu de face, qui chante en s'accompagnant de la vielle. Peint dans la manière sèche de Murillo, ce n'est ni beau comme sujet, ni remarquable comme exécution; sans la sûreté, la franchise avec lesquelles il est enlevé, on ne remarquerait pas ce tableau, que son aspect grisâtre, quasi-monochrome, ne contribue pas à rendre agréable. M. Villot en a fait une eau-forte.

Le *Portrait de jeune fille* (724), moins important comme sujet, l'est beaucoup plus comme effet. La tête, de grandeur naturelle, est empreinte d'un caractère d'hallucination ascétique, dont l'impression singulière se grave profondément dans la mémoire. L'ardent catholicisme espagnol y revit tout entier, et l'on songe à sainte Thérèse enivrée de macérations et d'amour divin.

École hollandaise. Je débute, à mon grand regret, par contester encore l'attribution à Rembrandt d'un *Portrait à mi-corps, que l'on croit être celui de la femme de Rembrandt* (859). Elle est debout, de grandeur naturelle, à mi-jambes, de face, tenant sa montre dans sa main droite, la gauche appuyée sur une table couverte d'un tapis verdâtre. Robe noire, collerette blanche. Fort beau portrait, d'une couleur riche et soutenue, manquant un peu de modelé. Il vient de la collection Urvoy de Saint-Bedan.

Comme pour le Velasquez, rien ici ne rappelle l'exécution de Rembrandt. Aussi regardé-je la signature comme fausse. En outre, la figure de la seconde femme de Rembrandt, Saskia Van Uijlemburg, la seule qu'il ait peinte, est connue. Dresde en possède une, une merveille, un chef-d'œuvre; et Madrid une autre, une autre merveille, un autre chef-d'œuvre. Aucun de ces portraits (celui de Dresde, où Rembrandt s'est représenté buvant à côté de Saskia, a été gravé) n'offre de ressemblance avec celui de Nantes. Il est plus facile de dire de qui il n'est pas, que de qui il est. La vague attribution à l'école de Rembrandt pourrait tout concilier. Si j'avais à rédiger le livret, je l'enregistrerais sous l'indication : École hollandaise, première moitié du XVII[e] siècle : Portrait de femme; et je m'en tiendrais là.

J'en dirai autant pour le *Portrait en pied d'une jeune fille* (1169), coiffée d'une plume blanche et tenant des fleurs; bon portrait, où l'on trouverait la main de quelque imitateur de Rem-

brandt : Victoor, Keijser ou Konninck, plutôt que celle de Cuyp, à qui il est attribué d'une façon dubitative. A moins, cependant, que ce ne soit un Cuyp père, l'auteur des deux beaux portraits du Musée de Metz.

L'*Adoration des bergers* (1177), de Gérard Honthorst; la *Marine* (1195), de Willem Van de Velde; l'autre *Marine* (764), de Backhuysen, m'ont paru des spécimens authentiques, mais ordinaires, de ces artistes.

M. Urvoy de Saint-Bedan n'eût-il fait don au Musée que de la *Halte de cavaliers* (906), de Philippe Wouwermans, aurait enrichi cet établissement d'une œuvre qui vaut le double du prix que la ville a payé la collection entière. Au centre, un cheval blanc tourné de profil à gauche. A gauche, un soldat sonne de la trompette. Plus à gauche encore et sur un plan plus avancé, un soldat cuirassé à cheval, venant de face, et tenant un chapeau de la main droite. A droite du cheval blanc, une mendiante allaitant son enfant et en tenant un autre de la main gauche. Au second plan, des tentes et des soldats dans diverses attitudes. Fond de paysage. Excellent spécimen de Wouwermans, de sa touche la plus fine et la plus ferme, de sa couleur la plus soutenue et la plus agréable : Signé du monogramme : *P. W. S.*, il serait remarqué à Munich et à Dresde, où cependant il y en a de si beaux.

Paysage coupé par une route (817). Délicieux petit tableau d'amateur, d'un artiste, Van der Hagen, qui a imité tantôt Ruysdael, tantôt Paul Potter. Ses œuvres ne sont pas communes : Une au Musée Van der Hoop, à Amsterdam; une au Musée de la Haye, et quelques autres dans les collections anglaises, chez sir Thomas Baring notamment. Vient de la collection Clarke de Feltre, qui le tenait, je crois, d'un marchand anglais.

Les Jurien Ovens sont rares partout. Les Musées de la Haye et d'Amsterdam n'en possèdent pas. Celui de Rotterdam expose deux portraits, et M. Burger en indique un autre dans la collection Blokhuysen, à Rotterdam. Le tableau de Nantes : *Départ de Tobie* (850) est sans doute le seul existant en France. Il a 1m80 de hauteur sur 2m16 de largeur et provient de la collection Cacault. Il est signé et daté *J. Ovens,* 1651. Jurien Ovens avait étudié chez Rembrandt, ou du moins se préoccupait de sa manière. Malheureusement sa couleur est terne et lourde. Ce sont ces

expressions mêmes que je retrouve dans mes notes sur le Musée de Rotterdam, à propos des deux portraits.

Je signale en passant la *Chaumière au bord d'un canal* (797), signé *Decker;* et j'engage à s'arrêter quelques instants devant le *Paysage* (761) signé *B. Appelmann,* agréable imitation de Berghem. C'est la première fois que je rencontre ce nom.

Iakof, qui a signé son nom sur une assez médiocre *Marine* (1164) dans la manière de Ruysdael, m'est également inconnu. Ce nom est écrit *J. Iakof,* sur le bordage extérieur d'une embarcation, l'I de Iakof légèrement penché et barré comme un F. J'ai consulté tous les auteurs appelés en pareil cas au secours de l'ignorance : Nagler, Siret, Brulliot, et n'ai rien trouvé. Je livre le nom tel que j'ai pu le lire.

École flamande. Du chef de cette école, de Rubens, une grande toile cataloguée comme le *Triomphe d'un guerrier* (867). En s'en rapportant à ce titre, on pourrait la confondre avec le *Guerrier triomphant,* dont les Musées de Cassel, de Munich et de Vienne exposent des répétitions qui n'ont pas de rapport avec celle de Nantes. Ici le guerrier est placé à droite du spectateur, debout, de profil, tourné vers la gauche. Il remercie le ciel de sa victoire. Derrière lui, plusieurs personnages le suivent en courant. Au second plan, se détachant vers le ciel, un soldat porte une tête humaine au bout d'une pique. M. Van Hasselt (n° 45 de son *Catalogue*) l'intitule : *Martyre des Machabées* (ce serait plutôt le *Triomphe des Machabées*), et il ajoute : « Cet ouvrage appartenait « jadis à la cathédrale de Tournai, mais, après avoir été enlevé sous « la République française, il fut donné, sous l'empire, au Musée « de Nantes. » Le *Triomphe d'un guerrier* est un original incontestable, mais je ne le crois pas intact. Des restaurations maladroites auront donné à la couleur cet aspect lourd et dur qu'elle présente, notamment dans les ombres. Débarrassé de ces repeints, ce serait encore un fort beau tableau. En tous cas, il est important et, comme valeur, vient immédiatement après celui de Lyon. Il mesure 3m10 de hauteur sur 2m28 de largeur.

Les tableaux de Fouquières sont rares et, à en juger par le *Grand paysage,* n° 806, ne sont pas bons. Les fonds verdâtres et délavés de cette composition prouvent que si Fouquières avait étudié à l'atelier de Rubens, il avait peu profité de ses féconds enseignements, et imitait plus volontiers les fadeurs de Paul

Bril et les aspects bleuissants des paysagistes de l'école du Rhin. Le *Grand paysage* est signé *J. Focquier f.*, A° 1620.

La famille des De Vos est nombreuse. Siret ne compte pas moins de cinq artistes de ce nom; frères, fils et neveux les uns des autres. L'auteur des *Portraits de la famille Van der Aa* (901-902) paraît avoir été un des six enfants de Corneille De Vos le vieux, dont Van Dyck a peint et Lucas Vosterman gravé le portrait. Siret fait naître en 1603 et mourir en 1676 celui dont nous nous occupons. Son nom figure parmi les élèves qui aidaient Rubens dans l'exécution des tableaux de la Galerie de Médicis. Les deux tableaux de Nantes, dépourvus de caractère, soit comme couleur, soit comme dessin, formaient l'intérieur des volets d'un triptyque qui, après avoir décoré le maître autel d'une chapelle dans la cathédrale d'Anvers, fut transporté en France en 1796 et divisé en deux. Les volets allèrent à Nantes; le panneau central, représentant la *Résurrection,* fut envoyé à Lille, dont il décore maintenant le Musée. Sans être un chef-d'œuvre, la *Résurrection* de Lille vaut mieux que les volets de Nantes.

Cte L. Clément de Ris.

(La suite à la prochaine livraison.)

DE LA LANGUE DES BEAUX-ARTS,

A propos du Dictionnaire de la langue française,

PAR M. E. LITTRÉ, DE L'INSTITUT (1).

A peine les premières livraisons de cet immense et magnifique ouvrage ont-elles paru, que tous les maîtres de la critique sont tombés d'accord sur son mérite exceptionnel. Il est à croire que ce jugement spontané et unanime ne sera ni contesté ni infirmé à mesure que la publication approchera de son terme encore bien éloigné, mais dès à présent on peut dire que le savant M. E. Littré a fait un livre entièrement nouveau en rédigeant un *Dictionnaire de la langue française*. C'est surtout au point de vue de la langue littéraire et grammaticale, que ce merveilleux travail se recommande à l'examen approfondi des hommes instruits et lettrés ; car il renferme la plus curieuse histoire de notre langue à toutes les époques, depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours. Nous n'avons pas à nous en occuper ici sous ce rapport : nous y chercherons seulement la langue usuelle des beaux-arts.

Il n'y a pas longtemps encore que les artistes français, même les plus illustres, se piquaient peu de savoir leur langue, de la parler correctement et de l'écrire d'une façon convenable. Aussi la plupart n'écrivaient-ils pas, de peur de laisser des témoignages de leur ignorance graphique à côté des chefs-d'œuvre de leur pinceau. Nous avons vu, par exemple, le carnet d'atelier de Greuze, qui ne griffonnait pas au crayon une ligne d'écriture sans y mettre au moins trois fautes d'orthographe. Aujourd'hui, Dieu merci, les artistes, même les plus obscurs et les plus infimes, se piquent d'être beaux parleurs et d'écrire comme des académiciens. Le *Dictionnaire de la langue française*, de M. Littré, ira donc dans leurs mains tout autant que dans celles des amateurs et des critiques d'art.

M. Littré s'est proposé de donner, dans son Dictionnaire, la nomenclature et la définition de tous les mots qui se trouvent dans le Dictionnaire de l'Académie française, et de tous les termes usuels des sciences, des arts, des métiers et de la vie pratique. Ce Dictionnaire n'est pourtant pas

(1) Publié par livraisons à la librairie de L. Hachette ; les quatre premières ont paru. Il y en aura vingt-quatre, qui formeront deux volumes grand in-4° à trois colonnes.

une encyclopédie abrégée, car il n'a pour objet que de présenter un tableau raisonné, aussi complet que possible, de la langue écrite et parlée, avec des preuves historiques empruntées chronologiquement aux écrivains qui ont fait cette langue, en l'employant chacun à sa manière. M. Littré a donc intercalé dans la nomenclature générale de son Dictionnaire un abrégé de la langue des beaux-arts. C'est à ce titre que nous voulons rendre compte de son livre, qui, nous aimons à le répéter, nous paraît être le dernier mot de la science lexicographique.

La langue des beaux-arts usuelle, il faut le constater d'abord, est très-restreinte et assez pauvre : elle n'a pas même une ancienne origine, ainsi que le plus grand nombre des mots de la langue écrite, et M. Littré ne pouvait lui attribuer un passé historique comprenant une collection de phrases tirées des vieux écrivains : ce qu'il a fait avec tant de recherches et de soins pour notre langue littéraire. Il s'est borné, pour la langue des beaux-arts, à rectifier et à simplifier les définitions des mots, en laissant de côté ou en rejetant certaines acceptions qui semblent abandonnées aujourd'hui, car, suivant sa manière de voir, comme il le dit dans son excellente préface, « ce Dictionnaire est un enregistrement très-étendu des usages de la langue, enregistrement qui, avec le présent, embrasse le passé, partout où le passé jette quelque lumière sur le présent, quant aux mots, à leurs significations, à leur emploi. » On comprend que, dans un pareil Dictionnaire universel, la part de chaque langue technique doit être singulièrement limitée et ramenée à des proportions à la fois uniformes et relatives. La difficulté du travail n'était pas d'étendre la matière, mais de la restreindre et de la concentrer sous la forme la plus correcte et la plus lumineuse.

Nous choisirons, à la lettre A, tous les mots qui se rapportent plus spécialement aux arts du dessin et à la peinture dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Lacombe (seconde édition, Paris, J. T. Herissant, 1759, in-8°), et nous mettrons, en regard des définitions de ce Dictionnaire estimé, celles que présentent, pour les mêmes mots, le Dictionnaire de l'Académie française et le Dictionnaire de M. Littré. C'est peut-être le meilleur procédé pour faire connaître le goût et la méthode qui ont présidé à la composition de ce dernier Dictionnaire, dans lequel les vocabulaires techniques n'étouffent pas brutalement la langue littéraire qui s'y développe, au contraire, avec toutes ses richesses, historiques et classiques.

Le *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, qui porte le nom de Lacombe, est l'œuvre collective de tous les *virtuoses*, de tous les amateurs de ce temps-là, où les beaux-arts étaient plus en faveur que jamais. Le comte de Caylus, Bachaumont, Dezaillier d'Argenville et surtout l'abbé de Fontenay avaient fourni des notes à Lacombe, qui s'était chargé de les coordonner. Quant au Dictionnaire de l'Académie française, publié

en 1835, on s'accorde à reconnaître que la partie relative aux beaux-arts y est traitée de main de maître. « Les termes des sciences et des arts étaient entrés en plus grand nombre dans l'usage, dit la préface magistrale qui ouvre ce Dictionnaire et qui trahit à chaque ligne l'anonyme d'un grand écrivain (M. Villemain). Au caractère précis et méthodique des définitions qui s'y rapportent, on reconnaîtra souvent le soin qu'ont bien voulu donner à cette portion du travail de l'Académie plusieurs membres des autres classes de l'Institut et quelques artistes célèbres. » En effet, le travail préparatoire, en ce qui concerne les beaux-arts, avait été consciencieusement exécuté par un rédacteur du *Journal des Débats*, le marquis J.-B. Boutard, qui, voyant bien qu'on ne ferait pas usage de toutes ses notes, publia lui-même un *Dictionnaire des arts du dessin* (Paris, Lenormant, 1826, in-8°). Ce Dictionnaire n'est pas sans valeur, mais, comme celui de Watelet et de Levesque (*Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure;* Paris, Prault, 1792, cinq vol. in-8°), il intéresse moins la langue proprement dite que la théorie et l'esthétique des beaux-arts.

M. Littré, d'après son plan, a dû se contenter de reprendre les définitions consacrées par l'Académie française, en s'efforçant toutefois de les abréger, de les rendre plus précises et plus claires. On en jugera par la comparaison des extraits que nous fournissent les deux Dictionnaires.

Dictionnaire des beaux-arts, de Lacombe.	Dictionnaire de l'Académie française.	Dictionnaire de la langue française, de M. Littré.
ACADÉMIE. On appelle ainsi les figures entières d'après le modèle, telles qu'on les dessine dans l'école de l'Académie, d'où ce nom paraît tirer son origine.	En termes de peinture, se dit d'une figure entière qui est peinte ou dessinée d'après un modèle nu, et qui n'est pas destinée à entrer dans la composition d'un tableau.	En termes de peinture, une figure entière qui est peinte ou dessinée d'après un modèle, et qui n'est pas destinée à entrer dans la composition d'un tableau.
ACCIDENT. Ce terme, en peinture, signifie une interruption de la lumière du soleil par l'interposition des nuages.	En termes de peinture, *accidents de lumière*, effets de lumière que produit le soleil dans un paysage, lorsque les nuages s'interposent entre cet astre et la terre. Cette locution s'emploie également en parlant des intérieurs, etc.	Disposition variée du terrain, de la lumière. *Les accidents de la lumière font un excellent effet dans ce tableau.*
ACCOMPAGNEMENT, en peinture, se dit des objets	Ce qu'on regarde comme un accessoire nécessaire	Ce qui accompagne, ce qui est accessoire. *La figure*

accessoires au sujet principal qui doivent servir à l'ornement, sans choquer la vraisemblance.	de certaines choses, soit pour la commodité, soit pour l'ornement. *La figure principale de ce tableau aurait besoin de quelques accompagnements.*	*principale de ce tableau aurait besoin de quelques accompagnements.*
Accord, terme de peinture, synonyme de celui d'union. L'accord consiste dans l'harmonie des couleurs et dans cette belle disposition d'ombres et de clairs qui produit à la vue une sensation douce et agréable.	Il exprime, en peinture, le bon effet qui résulte de l'harmonie des couleurs et de celle des lumières et des ombres. *Il y a un bel accord dans ce tableau. Ce tableau manque d'accord.*	En termes de peinture, bon effet résultant de l'harmonie des couleurs, des lumières, des ombres. *Il y a un bel accord dans ce tableau.*
Action. On se sert de ce mot, en peinture, pour marquer qu'un sujet est rendu avec feu et que les figures, par leurs attitudes fortes et expressives, semblent être animées.	. . . .	. . . .
Adoucir, c'est, en peinture, bien fondre les couleurs les unes dans les autres, en sorte que les demi-teintes ne tranchent point avec les ombres, ni les clairs avec les demi-teintes, et qu'il ne paraisse rien de dur à la vue.	En peinture et en sculpture, *adoucir les formes, les contours*, diminuer ce qu'ils ont de trop prononcé, de trop ressenti. On dit de même : *adoucir les traits d'une figure*, les rendre plus délicats. *Adoucir les teintes d'un tableau*, graduer avec plus de délicatesse le passage de l'une à l'autre.	En peinture et en sculpture, *adoucir*, rendre moins saillant, moins tranchant. *Adoucir les contours.*
Agencement. Les peintres emploient ce terme dans le même sens qu'*arrangement*. On dit un bel agencement des parties d'une figure ou d'un tableau, etc.	Il signifie particulièrement, en peinture, l'arrangement et la combinaison des groupes dans une composition, des figures d'un même groupe, ou des parties d'une même figure ; l'ajustement des draperies, la disposition des ac-	En termes de peinture, arrangement des groupes, des figures, ajustement des draperies, disposition des accessoires.

	cessoires et en général de tous les objets qui entrent dans la composition.	
Airs. Ce terme est souvent employé par les artistes en parlant de la position ou de l'expression d'une tête.	En termes de peinture et de sculpture, *un air de tête, des airs de tête,* l'attitude d'une tête, la manière dont une tête est dessinée; *de beaux airs de tête, de grands airs de tête, de vilains airs de tête.*	En termes de peinture et de sculpture, un air de tête, des airs de tête, l'attitude d'une tête.
Allégorique (genre), se dit d'un dessin ou d'une peinture qui représente, par le choix ou par la disposition des objets, autre chose que ce que ces objets sont en effet.	. . . .	. . . .
Amateur. On appelle ainsi une personne qui se distingue par son goût et par ses lumières dans quelqu'un des beaux-arts, quoiqu'elle n'en fasse pas profession. Ce nom semble particulièrement consacré à ceux qui ont du goût pour la peinture et la sculpture.	Il se dit absolument de celui qui aime les beaux-arts sans les exercer ou sans en faire sa profession. *Il n'est pas artiste, il n'est qu'amateur. C'est un talent d'amateur, un ouvrage d'amateur.*	Celui qui a un goût vif pour une chose. *Un amateur de peinture.* Absolument, celui qui cultive les beaux-arts sans en faire sa profession. *C'est un amateur distingué.* En mauvaise part, *c'est un amateur*, c'est un homme d'un talent médiocre.
Amitié. Ce terme, en peinture, s'emploie pour désigner la sympathie qui se trouve entre certaines couleurs dont les nuances et les différents tons s'unissent harmonieusement.	. . . .	. . . .
Amour. Terme employé quelquefois par les artistes pour marquer l'attention, la patience et le	Dans le langage des arts, *cet ouvrage est fait avec amour,* l'artiste s'est complu à le faire, il l'a	Dans le langage des arts, *cet ouvrage est fait avec amour,* l'artiste s'est complu à le faire.

plaisir, en quelque sorte, qu'on a mis à terminer un ouvrage.	fait avec plaisir, il l'a fini avec soin.	
ANTIPATHIE. Ce terme est employé par les peintres pour marquer l'opposition de certaines couleurs, qui, voulant dominer l'une sur l'autre, forment à la vue une sensation désagréable.	. . . .	En peinture, défaut d'harmonie des couleurs.
ANTIQUE. On entend par ce terme les morceaux de peinture, d'architecture et de sculpture, des plus célèbres artistes de l'antiquité, et singulièrement les statues et les bas-reliefs ou les médailles et les pierres gravées... On dit mouler sur l'antique, dessiner d'après l'antique.	S'emploie comme substantif masculin et signifie : ce qui nous reste des anciens en productions des arts. *Étudier l'antique. Copier l'antique. Cela est dessiné d'après l'antique. Cela est beau comme l'antique.* ANTIQUE est aussi substantif féminin et se dit des monuments curieux qui nous sont restés de l'antiquité, comme médailles, statues, agates, vases, etc. *Une belle antique. Une antique très-curieuse. Le cabinet des antiques.*	L'ensemble des ouvrages des artistes de l'ancienne Grèce et de l'ancienne Italie. *Étudier, copier l'antique. Pour certains enthousiastes, l'antique est toujours beau.* Féminin, ce qui nous reste de l'antiquité, armes, médailles, statues, vases, etc. *Une belle antique.*
APREST (peinture d'). C'est la même chose que la peinture sur verre.	APPRÊT se dit encore de la peinture sur verre. *La peinture d'apprêt était autrefois fort en usage pour les vitraux des églises.*	En termes de peinture, préparation, enduit que l'on étend sur la toile, le bois, la muraille, avant de peindre. L'art de peindre le verre s'est nommé l'apprêt des couleurs; vieux en ce sens.
ARABESQUES. On nomme ainsi les rinceaux, ou branches de feuillage imaginaires et autres ornements de caprice dont on	Terme de peinture et de sculpture. Sortes d'ornements dont on attribue l'invention aux Arabes, mais qui furent employés	Terme de peinture et de sculpture, ornements qui consistent en des entrelacements de feuillages, de fleurs, d'animaux, etc,

se sert quelquefois dans la décoration des cabinets, des grottes, etc.

par les anciens et qui consistent en des entrelacements de feuillages, de fruits, de fleurs, d'animaux, etc., assemblés le plus ordinairement d'une manière fantasque et sans autre dessein que celui de former un enchaînement agréable à l'œil. *Peindre, sculpter des arabesques. Un cabinet orné de jolies arabesques.*

Malgré la dénomination, les Arabes ne sont pas les inventeurs des arabesques qu'on trouve dans les monuments de l'antiquité gréco-romaine.

Articulation. Terme d'usage, dans le dessin, par lequel on entend les endroits du corps où se font les jointures des membres, tels que le *col*, le *poignet*, les *hanches*, etc.

. . . .

. . . .

Articulé. Terme de peinture, pour signifier que les parties d'une figure sont rendues très-sensibles et comme de relief.

. . . .

. . . .

Artiste. On donne ce nom à ceux qui exercent quelqu'un des arts libéraux, et singulièrement aux peintres, sculpteurs et graveurs.

Celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir, qui cultive les arts libéraux. *Un peintre, un sculpteur, un musicien, un architecte sont des artistes. Grand, célèbre artiste.*

Il s'emploie quelquefois au féminin. *Une jeune artiste.*

Substantif. Celui qui exerce un des beaux-arts. *Ce peintre, ce sculpteur est un grand artiste. Une jeune artiste, une pauvre artiste.*

Adjectif. Qui a le génie, le sentiment, le goût des arts. *Cet homme est né artiste.*

Arts (beaux-). Ils sont distingués des *Arts* simplement dits, en ce que ceux-ci sont pour l'utilité, ceux-là pour l'agrément.

Beaux-arts ou simplement *arts* par excellence : la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la danse.

Les beaux-arts : la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'éloquence et la poésie avant tout, et subsidiaire-

	L'Académie des beaux-arts. Les lettres, les sciences et les arts.	ment la danse. *L'Académie des beaux-arts.* Les arts d'agrément : le dessin, la musique et la danse, considérés au point de vue de l'amusement.
Assourdir. Terme de graveur. C'est diminuer les clairs.	En peinture, signifie : diminuer la lumière et les détails dans les demi-teintes.	Terme de peinture, diminuer la lumière dans les demi-teintes, ôter aux reflets le transparent.
Atelier. C'est l'endroit où travaille un peintre, un sculpteur.	Lieu où travaillent réunis des artistes ou des ouvriers, tels que peintres, sculpteurs, maçons, charpentiers, menuisiers, etc. *Ce peintre, ce sculpteur a tant d'élèves dans son atelier. Atelier de peinture, de sculpture.*	Lieu de travail d'un peintre, d'un sculpteur. *Cet artiste ne se plaît que dans son atelier.* L'atelier : les élèves d'un artiste considérés collectivement. Jour d'atelier, jour le plus propre à éclairer un tableau, une statue.
Attitude C'est, en terme de peinture et de sculpture, le geste et la contenance des figures qu'on représente.	Situation, position du corps. *Belle attitude. Toutes les attitudes de ce tableau sont admirables. Mettre le modèle dans une certaine attitude, le peindre dans une certaine attitude.*	. . . .
Attributs. On entend, par ce terme, les symboles qui servent à distinguer et à caractériser certaines figures.	Attribut, en terme de peinture, de sculpture et d'antiquités, désigne ce qui sert à caractériser une figure mythologique ou allégorique. *Le trident est l'attribut de Neptune. Le glaive et les balances sont les attributs de la justice.*	. . . .
Auréole. C'est le cercle de lumière ou les rayons dont les peintres environnent la tête des saints.	Cercle lumineux dont les peintres entourent ordinairement la tête des saints.	Même définition.

AUSTÈRE. Ce terme est employé pour marquer la sécheresse et la dureté d'un ouvrage de peinture ou de sculpture.

Il se dit, dans les beaux-arts, d'un caractère de gravité qui exclut les agréments. *Ce peintre a préféré le genre austère au genre gracieux. L'architecture d'une prison, d'un arsenal, doit avoir quelque chose d'austère.*

En termes de beaux-arts, qui rejette les ornements, les agréments. Le genre austère est opposé au genre gracieux.

Les lacunes que présentent le Dictionnaire de l'Académie et celui de M. Littré, dans la nomenclature précédente, ne sont peut-être pas suffisamment justifiées, car, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer plus haut, la langue des beaux-arts n'est point assez abondante, pour qu'on veuille lui enlever quelques termes pratiques qui ont été employés par les écrivains spéciaux et qui ne sont pas tout à fait hors d'usage, M. Littré, il est vrai, offre en compensation bien des termes qui n'ont pas été recueillis dans les Dictionnaires des beaux-arts ; par exemple, au mot AVANCER, il dit : « En termes de peinture, des couleurs avancent quand, vives et brillantes, elles semblent faire avancer les objets sur le plan du tableau ; » au mot AMOUR : « En termes de peinture, *amour*, un certain duvet qui rend la toile très-propre à recevoir la colle ; » au mot AME : « L'*âme d'un tableau*, l'esquisse ; » au mot ADRESSE : « En peinture, adresse de pinceau se dit d'une manière de peindre précise et spirituelle. Au pluriel, *adresses de pinceau*, certaines touches qui expriment la forme avec précision et facilité, etc. »

Je regrette cependant que M. Littré, qui a fait un si prodigieux dépouillement de textes et qui s'appuie sur tant d'autorités pour établir les différentes acceptions des mots, n'ait pas eu recours, du moins plus souvent, aux écrivains spéciaux que peut invoquer la langue des beaux-arts, notamment Poussin, Hilaire Pader, Coypel, Bachaumont, Félibien, Cochin, Watelet, etc. Il est bon de remarquer aussi que les grands écrivains, sauf de rares exceptions, n'ont presque jamais parlé des arts de manière à nous prouver qu'ils les aimaient et qu'ils les comprenaient. M. Littré a certainement tiré des œuvres de Lafontaine et de Fénelon, de la *Gloire du Val-de-Grâce*, par Molière, et des *Salons* de Diderot, plus d'une bonne citation concernant les termes d'art, mais il me semble qu'il en eût trouvé davantage dans les Lettres du Poussin et même dans les brochures de Bachaumont.

Puisque j'ai parlé des Lettres du Poussin, je vais en extraire, au courant de la plume, quelques phrases qui auraient leur raison d'être dans le grand et bel ouvrage de M. Littré. Poussin explique bien ce qu'on entendait par *cartons :* « Je me suis occupé sans cesse à travailler aux cartons, lesquels je me suis obligé de varier sur chaque fenêtre et sur

chaque trumeau, m'étant résolu d'y représenter une suite de la vie d'Hercule, matière certes capable d'occuper un bon dessinateur. » (Page 55 de la seule et détestable édition que nous ayons de ces précieuses Lettres, 1824, in-8°.) Poussin mentionne, à chaque page, les *copies* qu'il faisait faire en Italie d'après les tableaux des maîtres. « Il est vrai, dit-il, que, voyant ces beaux ouvrages et ne pouvant les avoir, on est contraint de se contenter de copies tant bien que mal faites ; chose qui, à la vérité, pourrait diminuer le renom de beaucoup de bons peintres, si ce n'était que les originaux sont connus d'un grand nombre qui savent bien l'extrême différence qu'il y a entre eux et les copies. » (Page 165.) Poussin se sert de l'expression : *mettre en ordre* (page 159), *mettre en bon terme* un tableau (page 180), pour dire qu'il le termine et qu'il lui donne le dernier coup de pinceau. Il dit aussi : *avancer un tableau* (page 125) : « Le Napolitain n'a pas beaucoup avancé la Vierge au chat. » Il emploie absolument le verbe *copier :* « Ceux qui copient à Farnèse ne se montrent pas plus affectionnés à faire leur devoir que Chapron. » (Page 131.) Il applique à son tableau de la Confirmation cette épithète pittoresque et tout italienne : *riche en figures.* (Page 235.) Il crée cette excellente expression : *le bien juger en peinture.* (Page 277.) Il se loue des personnes qui *goûtent* sa peinture. (Page 282.) Il donne une définition du mot *manière*, en peinture, dans cette phrase ; « Je ne doute pas que le vulgaire des peintres ne dise que l'on change de manière, si tant soit peu l'on sort du ton ordinaire, car la pauvre peinture est réduite à l'estampe. » (Page 260.) Il a peut-être employé pour la première fois le mot *art* dans le sens absolu, comme on le fait trop souvent aujourd'hui : « Je vous prie seulement de recevoir de bon œil, comme c'est votre coutume, les tableaux que je vous enverrai, bien que tous soient différemment dépeints et coloriés, vous assurant que je ferai tous mes efforts pour satisfaire à l'art, à vous et à moi. » (Page 260.) Ne faudrait-il pas signaler ici l'emploi et l'acception des mots *dépeints* et *coloriés ?*

Je m'arrête avec la certitude que M. Littré fera droit à mon désir et puisera aux sources que je lui indique pour enrichir la nomenclature des beaux-arts. Sans doute, son livre, dont les livraisons se succèdent avec une étonnante rapidité, est à peu près achevé après vingt années de veilles et de labeur, mais il n'est pas encore imprimé, et le savant lexicographe ne regarde pas sa tâche comme finie, puisqu'il complète et perfectionne son œuvre au fur et à mesure de l'impression. Un pareil livre, qui est déjà presque parfait, ne sera définitif qu'à la seconde ou troisième édition. C'est, à coup sûr, le monument le plus merveilleux et le plus extraordinaire qu'un savant ait élevé à l'étude grammaticale et historique de la langue française. C'est le complément indispensable de la splendide collection des *Grands écrivains français*, publiée à grands frais par la librairie de M. Hachette, sous la direction de M. Adolphe Regnier, de l'Institut.

P. L. JACOB, *bibliophile.*

LE CABINET DE QUINAULT

ET LES MINIATURES DE WERNER.

Quinault, le poëte créateur de l'Opéra français, aimait les arts et surtout la peinture, de même que ses devanciers le satirique Du Lorens et le tragique Tristan l'Hermite. Comme eux, il eut un cabinet de tableaux qui, malheureusement, ne nous est connu que par les éloges que les contemporains ont accordés à sa collection. Nous savions qu'il avait généreusement commandé au peintre miniaturiste suisse Joseph Werner une suite de peintures microscopiques qui firent l'admiration de la cour et de la ville, lorsqu'elles devinrent le principal ornement de son cabinet. On distinguait parmi ces jolis tableaux, les *Muses sur le Parnasse, Diane, Flore, la Mort de Didon, Artémise* et *Cadmus vainqueur du dragon*. C'est là tout ce qu'on savait des peintures exécutées par Werner pour son ami Quinault.

Nous en avons trouvé une description complète et minutieuse, en vers français, aussi exacte, aussi raisonnée que si elle eût été écrite en prose. Cette description, qui mérite d'être conservée, à défaut des tableaux eux-mêmes que nous croyons avoir été détruits dans l'incendie de l'atelier de Boulle en 1720 (voy. les *Archives de l'art français*, t. IV, p. 344), est imprimée à la fin du deuxième volume du *Recueil de poésies diverses*, dédié au prince de Conti, par de La Fontaine (Paris, Le Petit, 1671, in-12). Qui s'aviserait de l'aller chercher dans un pareil recueil? L'auteur, J. Bahier, prêtre de l'Oratoire, dit avoir composé ces vers à la prière de son ami Quinault, qu'il nomme *Quinot*. Outre les tableaux dont les sujets étaient désignés, nous remarquons les suivants que J. Bahier a décrits de la manière la plus précise et la plus pittoresque : *Minerve*, *Junon*, la *Fuite de Didon après la mort de Sichée*, une vue du *Colisée de Rome* et la *Conversion de saint Placide*.

Quant à l'auteur de ces ingénieuses et délicates compositions, il n'a pas été oublié par les biographes, surtout par les biogra-

phes allemands. On verra, dans les articles qui le concernent, à quel degré de perfection il avait poussé la miniature. Il vint en France, appelé par Louis XIV, qui lui fit faire son portrait; mais il rencontra tant de rivalités, tant de tracasseries, tant de difficultés de tout genre, qu'il retourna en Allemagne. Il mourut dans sa ville natale, à Berne, en 1710, âgé de 74 ans. P. L.

Peinture poétique des tableaux de Mignature de M. Quinot faits par Joseph de Werner.

Chefs-d'œuvre sans pareils, merveilleuses figures,
Divins charmes des yeux, aimables mignatures,
Tableaux qui ravissez et la veue et l'esprit,
Fust-ce la main d'un homme ou d'un dieu qui vous fit?
Interprêtes muets des plus nobles merveilles,
Qui parlez à nos cœurs sans parler aux oreilles,
Dites-nous quel pinceau si sçavant et si doux
Forma ces beaux objets que l'on admire en vous.

Et toy, charmant Quinot, de qui l'ame ravie
Joüit d'un bien si rare et si digne d'envie,
Découvre-nous aussi par quel bonheur si grand
Ton cabinet possède un trésor si charmant.
Les chefs-d'œuvre des arts de diverse nature
Y disputoient jadis la gloire à la peinture;
Mais depuis le moment que ces divins portraits,
Des richesses de l'art les plus riches extraits,
A ce beau cabinet donnent un nouveau lustre,
La peinture y devient de nouveau plus illustre,
Illustre d'autant plus que ces tableaux derniers
Y surpassent la gloire et le prix des premiers.

Tant de rares beautez y font assez paroistre,
Que vous estes partis des mains d'un sçavant maistre;
Les sujets qu'on y voit noblement ordonnez,
Les ombres et les jours si justement donnez,
Le riche coloris, les figures augustes,
La belle expression, les attitudes justes,
Tous les traits, en un mot, font assez deviner
Qu'ils doivent leur naissance à l'illustre Werner.
Ainsi ces beaux portraits, par un rare avantage,
Découvrent l'ouvrier en découvrant l'ouvrage;

Et d'un discours muet ils nous font concevoir
Que pour le bien connoistre il suffit de vous voir.

Cher Quinot, que l'ardeur d'une amitié fidelle
Anime pour Werner d'un si généreux zèle,
Que ne m'est-il permis, pour seconder tes vœux,
De loüer dignement ce peintre si fameux !
Tu veux, pour signaler par cent beaux témoignages
L'estime que tu fais de ces rares ouvrages ;
Tu veux que je retrace aujourd'huy par mes vers
De ces riches tableaux les ornemens divers.
Tes souhaits, je l'avoüe, ont fait naistre en mon âme
Les transports que je sens, et l'ardeur qui m'enflâme ;
Mais la crainte d'abord vint arrester ma main
Dans l'essay trop hardy d'un si noble dessein
Ainsi lors que je voy ces divins exemplaires,
Je ressens dans mon cœur deux mouvemens contraires ;
Ainsi par un effet admirable et nouveau,
Je veux et ne veux pas imiter ce pinceau.

Mais enfin mon ardeur, qui devient la plus forte,
Pour t'obéir, Quinot, de nouveau me transporte ;
Et le juste respect que j'eus toujours pour toy
Me détermine enfin à subir cette loy.

Déjà ce mont sacré, ce ravissant Parnasse,
Où j'apperçois d'abord tant de force et de grace,
Elève mon esprit, et d'un effort soudain,
Pour suivre ce pinceau semble animer ma main ;
Cet amoureux pinceau, qui d'un rayon de gloire
A peint si noblement les Filles de mémoire.
Mesme le seul regard de ces dignes objets,
Où l'art étalle aux yeux ses plus puissants attraits,
Fait que je m'abandonne aux douces impostures
Qui deçoivent mes sens en ces riches peintures
Et semblent m'inspirer, par un aimable abus,
Ce que m'inspireroient les Muses et Phebus.

Cet ouvrage, en petit, contient une colline
Qu'un air toujours serein, toujours pur, illumine :
On void, sur son penchant, des rangs de lauriers verds,
Qu'un feuillage éternel en tout temps tient couverts.
Là, dans le racourcy de cette mignature,
Sur l'émail diapré d'une aimable verdure,

La troupe des neuf Sœurs aux costez d'Apollon
Donne un nouvel éclat à ce charmant vallon.
Ces objets sont divins, la montre en est illustre :
Apollon au milieu leur donne un nouveau lustre,
Et les filles du Temps, ces sœurs de qui le cours
Fait la juste mesure et des ans et des jours,
Les Heures font paroistre une moindre lumière,
Quand le père du jour fournissant sa carrière
Et d'un pas mesuré marchant à ses costez,
Elles prennent de luy leurs feux et leurs beautez ;
Elles paroissent moins de gloire environnées
Que les Muses ne sont de cet éclat ornées
Dont sur elle ce dieu verse à chaque moment
D'un reflet lumineux un riche écoulement.

Le rouge du carmin, dont sa robe étincelle,
Produit une lueur ébloüissante et belle
Qui rejaillit au loin, et d'un feu précieux
Semble vouloir répondre à l'éclat de ses yeux ;
Mais le feu de sa robe et sa lumière pure,
Auprès de leur éclat, ne sont qu'une ombre obscure ;
Son air, son action, son port, son mouvement,
Donnent à ces beautez un nouvel agrément ;
Et l'or de ses cheveux, qu'un lien environne
D'un tissu de lauriers en forme de couronne,
Tout éclatant de gloire et d'un feu sans pareil,
Exprime la lumière et les rais du soleil.
On remarque en ses yeux, et dessus son visage,
De son âme ravie une vivante image,
Et dans un beau transport dont son cœur est épris,
Et qui charme ses sens et suspend ses esprits,
Assis sur un gazon de mousse et d'herbe verte,
La lyre entre ses mains et la bouche entr'ouverte,
Il semble marier de la langue et des doigts
La douceur de sa lyre à celle de sa voix.

On voit là des neuf Sœurs la troupe partagée
En deux chœurs inégaux à ses costez rangée,
Et qui, tous les esprits également captifs,
Au doux chant d'Apollon paroissent attentifs.

La première à la droite est la docte Uranie
Qui des globes d'azur anime l'harmonie,

Et qui, reglant des cieux les plus justes accords,
Donna le mouvement et l'ame à ces grands corps.
Et le cercle étoilé qui lui sert de couronne,
Qui brille sur sa teste, et d'astres l'environne,
Cet habit coloré d'outremer et d'azur,
Dont il sort un éclat et lumineux et pur,
Nous expliquent assez, par ces nobles indices,
Son partage, son rang, son nom et ses offices.
Son visage est serein, et le vif coloris
Y paroist animer les grâces et les ris.

Les charmes tout pareils que la seconde étale
En tout le font paroistre à la première égale.
Un tissu de lauriers entrelassez en rond
Y fait une couronne à l'entour de son front.
D'un double coloris l'agreable nuance
Fait sur sa double robe une juste alliance :
Car l'une de la neige egale la blancheur,
Et l'autre de l'aurore exprime la couleur.
C'est Clio, qui consacre au temple de mémoire
Les beaux faits des héros et couronne leur gloire;
Et, d'un cor qu'elle tient, elle entonne des vers
Qui du bruit de leur nom remplissent l'univers.

Calliope est auprès, sur un gazon assise,
D'une beauté parfaite et d'une grâce exquise.
Sa jupe est de couleur de pourpre ou gris-de-lin;
Elle tient en ses mains un rouleau de velin
Qui par divers replis errant à l'aventure,
Est négligé par art, et réglé sans mesure.
On voit sur ses genoux un marbre où le pinceau
A si parfaitement imité le ciseau,
Qu'on peut avec raison douter en cet ouvrage
Qui des deux doit avoir le prix et l'avantage;
Et c'est sur ce velin, c'est sur ce marbre blanc,
Qu'elle donne au mérite et le prix et le rang
Qu'aux siècles à venir doit avoir dans l'histoire
Des héros immortels l'immortelle mémoire.

Une autre un peu plus haut, assise à son costé,
Porte sur son visage une aimable fierté.
La couleur de sa jupe est celle de l'aurore,
Que le feu de ses yeux illumine et colore.
C'est la chaste *Erato* qui d'un charme amoureux
Aux pudiques amours inspire les beaux feux;

Et qui de ces beaux feux qu'aux amans elle inspire,
Les anime à chanter leur amoureux martyre,
Et couronnant leur front du myrte de ses mains,
Elle élève leur sort sur celuy des humains.

Melpomène à la droite est peinte la dernière,
Mais qui ne cède point en grâce à la première.
Elle porte un brocart de fin or rehaussé,
Et de plis ondoyans avec art composé.
Son habit de dessous, dont la blancheur vermeille
A celle de la rose et des lys est pareille,
Fait par un beau secret de l'esprit et de l'art
Une belle nuance avec l'or du brocart.
C'est elle qui d'un air auguste et magnifique
Règle les mouvements du cothurne tragique,
Et chante d'une voix pleine de gravité
Les violens effets du Destin irrité.
Aussi dans ses habits on voit les tristes marques
De l'empire du sort sur les plus grands monarques.
Ce riche diadème et ces sceptres dorez,
Sur les plis de sa robe en sautoir figurez,
Ce poignard qu'elle tient sont les marques communes
Des funestes débris des plus hautes fortunes
Que cette auguste sœur, la reine des beaux vers,
Étale sur la scène aux yeux de l'univers.

Enfin, quatre autres sœurs également charmantes
Ont dans l'autre moitié des grâces différentes,
A qui le grand Werner, dans la diversité,
A conservé partout le droit d'égalité.
Ainsi, quand le soleil dans nos jardins redore
Au retour du printemps les richesses de Flore,
Les fleurs dont les beautez plaisent diversement,
Ne laissent pas d'avoir un pareil agrément.

Au premier rang, Thalie a dessus son visage
D'une grâce animée une parfaite image;
Elle a le masque en main, et sur sa teste un rond
De lauriers verdoyans qui couronne son front.
Dans le mesme appareil qu'on la voit au théâtre
Elle paroist danser, et d'un geste follâtre,
En réglant de ses pieds les mouvemens divers
Exprime la cadence et le son de ses vers.
C'est elle qui préside au théâtre comique,
Et qui d'un vers moqueur et d'un air satirique

Censure librement et le crime et les mœurs,
Qui se cachent en vain sous des masques trompeurs.

Une autre sur le trone d'un laurier est assise,
Et du chant d'Apollon aimablement éprise,
Du mouvement des doigts retrace ses leçons,
Et du luth qu'elle tient répond à ses chansons.
La force de sa voix et celle de sa lyre
Exercent sur les cœurs un souverain empire;
Elle y sçait exciter, par un rare pouvoir,
Et la haine, et l'amour, et la crainte, et l'espoir.
Terpsichore est son nom, et de chastes amorces
Donnent à sa beauté des grâces et des forces.
Le lien qui resserre en tresses ses cheveux
Est tissu d'un beau rouge et d'un bleu lumineux,
Que le vif coloris, par un juste alliage,
Fait d'une double fleur et d'un double feüillage.
Un taffetas de jaune et de rouge barré,
Aux bords artistement en frisure doré,
Seconde en ses habits et sa grâce et sa mine,
Et surpasse l'éclat de celuy de la Chine :
Werner faisant ainsi couler de son pinceau
Ce que les autres arts ont de riche et de beau.

Auprès de celle-là, sur l'herbe diaprée,
Est peinte une autre sœur rustiquement parée ;
Mais de cet ornement, tout rustique qu'il est,
La grâce sçait charmer, la négligence en plaist ;
De cent diverses fleurs sa teste est couronnée,
Et la nuit sur son char, d'astres environnée,
Fait voir moins de beautez, fait briller moins de feux
Que n'en a sur son front ce bouquet lumineux.
Elle porte à sa bouche une flûte rustique ;
On en voit à ses pieds une autre satyrique
Dont jadis le dieu Pan enchantait à la fois
Et les nymphes des eaux et les nymphes des bois ;
C'est l'agréable Euterpe, et ses chansons divines
Font résonner l'écho des montagnes voisines ;
Les bergers d'alentour, en gardant leurs troupeaux,
Animez de son chant enflent leurs chalumeaux ;
Et tantost font des vœux aux nymphes bocageres,
Tantost de leurs ennuis font part à leurs bergeres,
Et chantent à l'envy des airs melodieux
Capables de charmer les hommes et les dieux.

La muse qui d'un air et pudique et modeste
Fait de justes accords de la voix et du geste,
Polymnie à la gauche est dans le dernier rang,
Sa robe est colorée et d'azur et de blanc.
Elle a le luth en main et sur son front des roses,
Telles qu'en nos jardins nouvellement écloses
Au matin elles font, d'un teint rouge et vermeil,
Éclater leurs beautez au lever du soleil;
Elle parle des doigts, des yeux et de la mine,
Et d'un geste éloquent entretient sa voisine.

Il paroist un Amour debout à ses genoux,
D'un teint si délicat, d'un visage si doux,
Que ce divin chef-d'œuvre en cette mignature
Peut seul donner le prix à l'art sur la nature.
Cet enfant, souverain des hommes et des dieux,
Tache en vain d'établir son empire en ces lieux :
Puisque ces chastes Sœurs, ces sçavantes pucelles,
Ces mères des esprits, ces vierges immortelles,
Ne se virent jamais soumises à ses lois,
Et jamais n'ont senty les traits de son carquois.
Aussi dans ce portrait, Werner, ce sage maistre,
Sans fleches, sans bandeau, sans arc, l'a fait paraître :
Luy, qui charme les cœurs, y semble estre charmé,
Et cet Amour n'est là qu'un Amour desarmé.

Entre tous les objets qui, dans cette peinture,
Font souffrir à mes yeux une aimable imposture,
Un miroir inconstant, un liquide crystal
Du trésor de ses eaux forme un riche canal,
Où ce crystal liquide, en sa glace mouvante,
Produit de chaque objet une image vivante.

Au milieu du bassin, deux chantres d'Apollon,
Deux cygnes, de leurs voix remplissent le vallon;
Ils paroissent nager, l'eau sous leur pied écume,
Ils élèvent leur teste, ils étendent leur plume,
Et tous deux à la fois, par de justes accords,
D'un mouvement pareil ils élancent leur corps;
Et l'on voit qu'en ces eaux, mouvantes et tranquilles,
Ces deux oiseaux errans demeurent immobiles;
Ils sont sans mouvement et semblent se mouvoir,
Et s'ils n'ont point de vie, ils semblent en avoir.

Mais ce qui charme icy mes yeux et ma pensée,
Je voy de leur image une image tracée ;
Et ce canal qui sert, par un art tout nouveau,
De fond à chaque objet qu'il represente en l'eau,
Et qui fait voir aux yeux un chaos agreable,
Où la terre et le ciel sont unis sur le sable,
Ce fidelle miroir reproduit dans les eaux
Deux fidelles portraits de ce couple d'oiseaux.

Divin maistre de l'art qui, dans ce bel ouvrage,
As formé du Parnasse une si belle image,
Dy-nous, fameux Werner, quand, d'un pinceau sçavant,
Tu produisis au jour un portrait si charmant,
Dy-nous, sçavant Werner, quels estoient les modelles
Sur qui tu retraçois ces images fidelles ?
Par quel peintre fameux dans les siecles passez
Furent-ils, ces patrons, premierement tracez ?

Mais non, le grand Werner n'emprunte de personne
Les dessins merveilleux que son esprit luy donne ;
Et ne partage point avec l'antiquité
Les modelles qu'il laisse à la posterité.
Et dans les monumens de l'une et l'autre histoire,
Qui des peintres vantez conservent la memoire,
Fut-il peintre jamais qui pût faire un projet
D'un ouvrage pareil, d'un si noble sujet ?

C'est vous, filles du ciel, c'est vous, doctes pucelles,
Dont ce peintre emprunta ces beautez eternelles :
Luy mesme desseigna sur les originaux
Que vous luy fistes voir si divins et si beaux ;
Et vostre image alors, dans son âme tracée,
Echauffoit son esprit, animoit sa pensée ;
Vous éclairiez ses yeux, vous conduisiez sa main,
Lorsqu'il executa ce glorieux dessein.

La divine Pallas, dans cette autre merveille,
Donnoit à ce grand homme une force pareille,
Remplissant sa pensée et guidant son pinceau,
Quand il fit naistre au jour un ouvrage si beau.
Cette deesse ainsi, par un pouvoir suprême,
Dans l'esprit de Werner se produisit soy-mesme ;
Et ce sage ouvrier l'a fait naistre à son tour,
Et d'un pinceau fecond l'a reproduite au jour.

Sur un trône doré, d'une belle structure,
On voit de la déesse une auguste figure,
Qui ravit tout ensemble et la veuë et les cœurs,
Etalant tout d'un coup sa grâce et ses grandeurs.
Elle ne parut point plus belle ny plus fière,
Dans le premier moment qu'elle vit la lumière,
En naissant autrefois du chef de Jupiter,
Qu'elle paroist sortant de celuy de Werner.

Mais quoy que l'œil d'abord découvre en cet ouvrage
D'un noble original une si noble image,
Dans le premier instant, et d'un premier regard,
Il ne decouvre pas les richesses de l'art.

Voyez cette action, cette atitude juste,
Ce mouvement, ce port et cette mine auguste,
Cet air d'intelligence et ce feu gracieux,
Ces esprits animez qui partent de ses yeux ;
Et ce modeste orgueil qui plaist et qui menace,
Cette belle fierté qui donne de la grâce.
Voyez qu'en ce tableau tout repond à son rang,
Où l'on n'apperçoit rien que d'illustre et de grand.
Voyez-la sur son trône et reveuse et pensive ;
A quelque grand projet son âme est attentive.
Elle panche sa teste, et sa main sans effort
La soutient et luy sert d'un commode support.
Cette retraite mesme, où son âme enfoncée
S'entretient en silence avecque sa pensée,
Fait voir dessus son front, par de justes accords,
Le secret de son cœur, le dedans au dehors.
Les arts font autour d'elle un trophée à sa gloire,
Et de ses faits divers une muette histoire.

Mais quel nouvel objet vient paraître à mes yeux?
Vois-je une autre Pallas, ou la Reine des Dieux ?
Puisque pour bien juger de l'un et l'autre ouvrage,
Tous deux diversement ont le mesme avantage,
Si ce juge fameux, ce pasteur si vanté,
De qui Venus receut le prix de la beauté,
Jadis eust vû Junon et Pallas aussi belle,
Il n'eust pu decider la fatale querelle;
Et des trois ne sçachant à qui donner sa voix,
Leur mérite pareil eust suspendu son choix.

Que de grâces d'abord, que de vives amorces,
Que de pures beautez, de grandeurs et de forces,
Dans ce rare portrait se font voir à mes yeux!
Qu'il est grand, ce travail, et qu'il est précieux!

Que cet orgueil me plaist, et cet air magnanime,
Que la fière Junon par ses regards exprime!
Et que ces traits meslez de grâce et de pudeur
Modèrent à propos l'éclat de sa grandeur!
Que cette majesté sur son visage emprainte
Fait naistre dans les cœurs et d'amour et de crainte!
La grâce et la fierté produisant à leur tour
Ces divers mouvements et de crainte et d'amour.
En un mot, l'atitude aussi bien que la mine
Representent icy Junon toute divine,
Werner ayant meslé les plus riches tresors
Qui puissent embellir les ames et les corps.

Celle qu'on voit encor respirer avec peine,
Et sortir du réduit de la forest prochaine,
Ne possède pas moins de grâces et d'appas
Que la reine Junon ou l'auguste Pallas.
Cet air de majesté, ces yeux pleins de lumière,
Cette beauté hardie et cette grâce fière,
Et ce cor qu'elle tient, cet arc et ce carquois,
Font connoistre qu'elle est la déesse des bois.
Deux riches brodequins luy servent de chaussure,
Qu'au défaut de sa jupe une double ouverture
Fait voir également, au souffle des zephirs,
De perles tout couverts et bordez de saphirs.
Cette jupe à son rang commode et bien-seante,
De façon aussi bien que d'étoffe charmante,
Resserrée aux costez par des nœuds differens,
Laisse l'autre moitié floter au gré des vents.

Là se voit à ses pieds la beste terracée
Qu'à la course en ce bois elle-mesme a forcée;
Sa fleche a déjà fait ouverture à son flanc,
D'où son œil prend plaisir à voir couler le sang:
On y peut decouvrir cette innocente joye
Qu'elle sent dans son âme à l'aspect de sa proye.
Sa meute se rallie, et hors d'haleine encor,
Les chiens font à l'envy retraite au son du cor.

Quoyque ce fameux peintre, en formant ces déesses,
Semble avoir épuisé son art et ses richesses,
Son pinceau, toujours riche en plus belles couleurs,
A divinement peint la déesse des fleurs.
Elle possède icy des grâces nompareilles ;
Jamais tant de beautez, jamais tant de merveilles !

L'agreable appareil de diverses couleurs
Figure en ses habits les semences des fleurs,
Et les lys en ses mains, les œillets et les roses,
Les unes en bouton et les autres écloses,
Semblent recevoir d'elle et du feu de ses yeux
Un éclat sans pareil, un lustre glorieux.
Ce sont ces riches fleurs dont la nymphe se pare
Et forme des bouquets d'un artifice rare,
Qui font de son amour et le gage et le prix,
Pour couronner l'amant dont son cœur est epris.
Et les plus belles fleurs que produit la nature
N'égalent pas ces fleurs qui ne sont qu'en peinture.

Ce ravissant morceau, quoy que d'un moindre rang,
N'a pas moins que la Flore et l'auguste, et le grand.
C'est la reine Didon ; elle est jeune, elle est belle :
A voir tous ses attraits on la juge immortelle,
Si le sort, par l'excès d'une injuste rigueur,
N'avoit point obscurcy l'éclat de sa grandeur ;
Mais le cruel destin, qui luy ravit Sichée,
Sous un voile de deüil tient sa grandeur cachée.

Un esclave auprès d'elle enlève ses tresors,
Et pour les enlever fait de puissans efforts.

Dans l'estat deplorable où la Reine est reduite,
Sans autre confident ou temoin de sa fuite,
Triste et pompeux objet ! sans appuy, sans espoir,
Elle fuit d'un tyran la ruse et le pouvoir .
Mais elle fuit en reine, et l'air de son visage
Exprime noblement sa force et son courage,
Et son cœur, affermy par sa propre vertu,
Soutenant les debris de son trône abattu,
Va, par un noble effort d'une ame non commune,
En depit du destin retablir sa fortune,
Et malgre la fureur de son frere inhumain,
Se redresser un trône au rivage africain.

Ah ! dans ce beau projet d'une âme genereuse,
Que ta fuite, Didon, doit estre malheureuse !
Ton destin envieux, par un fatal retour,
Doit faire dans ton cœur renaistre ton amour.
A peine tu verras ta gloire recouverte,
Que cet amour fatal te causera ta perte ;
Quand tu seras soumise à la funeste loy
De l'hymen d'un transfuge et d'un mary sans foy.

L'admirable Werner a fait en cet ouvrage
De ses tristes succès une tragique image.
Ce chef-d'œuvre d'un maistre et d'un art sans pareil
Represente un bucher d'un superbe appareil.
Il est tout enrichy des dépouilles d'Enée,
Funestes monumens d'un funeste hymenée !
On y voit son portrait et ses dons à l'entour,
Restes infortunez d'un malheureux amour !
Au bas de ce bucher est une urne d'agate,
De qui l'art plaist autant que la matière éclate.
Une autre d'or massif, de pareille façon,
Est preste à recevoir les cendres de Didon.

La Reine sur le haut, superbement vestuë,
Du fer de son Enée elle-mesme se tuë.
Ah ! present trop fatal, ah ! don infortuné,
A cet acte sanglant estois-tu destiné ?
Et toy, pauvre Didon, de toy-mesme ennemie,
Quelle fureur te porte à te ravir la vie ?
Faut-il, pour te vanger d'un perfide mary,
Toy-mesme te haïr pour l'avoir trop chery ?
Faut-il, pour expier l'amour illégitime
Dont n'aguere tu fis ta pudeur la victime,
Cedant au desespoir qui t'accable et t'abat,
Reparer un forfait par un autre attentat ?

Mais, hélas ! son amour, ou sa haine est trop forte,
La raison n'agit plus, sa rage la transporte,
Et pour executer son tragique dessein,
Elle suit sa fureur et se perce le sein ;
Et voila que sa main, à sa rage propice,
Tient encor l'instrument de son propre supplice !

Après ce coup mortel, qui luy perce le flanc,
Il sort de sa blessure un déluge de sang ;

La mort déjà s'avance et peint sur son visage
Par des traits palissans une funeste image;
Le jour meurt en ses yeux, et l'éclat de son teint
Autrefois si vermeil va bientost estre éteint.
Mais dans ses yeux encore on remarque sans peine
Les traits de son amour et les traits de sa haine;
Et sur tout on diroit que ses regards errans
De ces deux mouvemens sont les restes mourans,
Qu'en ce moment fatal, sa veuë infortunée
Va chercher le portrait de son ingrat Enée,
A qui son âme dit, abandonnant le jour,
Un adieu dédaigneux et de haine et d'amour.

Au spectacle sanglant d'un si cruel supplice,
Anne, sœur de la Reine, et Barcé, sa nourrice,
A costé du bucher, sans force et sans espoir,
Luy rendent par leurs cris un funebre devoir.

Je plains aussi, Didon, de tes deux mariages
Ou les tristes succès, ou les cruels outrages.
Tes époux l'un et l'autre ont causé tes malheurs ;
Lorsque l'un meurt, tu fuis; quand l'autre fuit, tu meurs.

La reine de Carie est bien plus fortunée
Dans le funeste sort de son chaste hymenée;
Elle veut bien survivre à sa chère moitié,
Pour nourrir sa tristesse avec son amitié.
L'amour ingenieux, qui grava dans son ame
L'image de Mausole avec des traits de flame,
Et qui charma leurs cœurs par de communs appas,
Les réunit jadis en depit du trepas.
Le crayon de Werner, en cette autre figure,
Aujourd'hui fait revivre une flame si pure;
Et ce riche portrait, qu'il a produit au jour,
Est un beau monument qu'il dresse à leur amour.
Artemise en son deuil, et sans pleurs et sans plainte,
Exprime la douleur dont son ame est atteinte.
Si la plainte et les pleurs avoient un libre cours,
Ses maux en recevroient du moins quelque secours;
Mais comme son amour pour Mausole est extrême,
Son cœur ne se plaint pas d'une peine qu'il aime ;
Et cet amour paroist mesme encore aujourd'huy
Cultiver sa tristesse et nourrir son ennuy ;

Car ce grand peintre a sceu tracer sur son visage
De ces deux mouvemens une commune image.
L'un est peint sur son front, et l'autre dans ses yeux,
Par des traits differens de pâleur et de feux;
Et ses beaux yeux, encore éclatans de lumière,
Conservent son amour sous leur pâle paupière;
La douleur sur son front à peine a respecté
Les beaux traits de sa grâce et de sa majesté :
L'on en peut pourtant voir de magnifiques restes
Dans le triste appareil de ses habits funestes;
Si le deuil a fletry la pourpre de son teint,
Que les grâces jadis de leurs feux avoient peint,
La blancheur de son front conserve encor la gloire
De ses premiers appas sur un trône d'yvoire.

C'est ainsi qu'Artemise et sans voix et sans pleurs
Sur un lit de parade étale ses douleurs.
Près d'elle est un tombeau d'une riche structure,
Qui sert de monument à la race future,
Et malgré les rigueurs et des temps et du sort
Fait vivre son amour mesmes après sa mort.
Cet ouvrage, dont l'art repond à la matière,
S'y voit executé d'une noble manière.
Tous les monts de l'Asie ont epuisé leur sein
Pour orner à l'envy ce superbe dessein.
Frises et chapiteaux, pilastres et corniches,
Y sont dans un bel ordre, aussi justes que riches.
Mais parmy tous les arts, la sculpture y fait voir
Dans ses bustes divers sa force et son sçavoir,
Werner en ce tombeau pompeux et magnifique
Ayant sceu renfermer le moderne et l'antique,
Et par les traits hardis d'un pinceau sans égal
Surpasser la beauté de son original.

Mais enfin pour pompeux que fust ce mausolée
Dont vous voyez icy la structure égalée,
Ce n'estoit rien au prix de ce tombeau vivant
Que la Reine en son cœur dressoit à son amant.
Quoy que ce beau chef-d'œuvre, en son architecture,
Ait lassé tous les arts, epuisé la nature,
Son cœur peu satisfait de ces riches travaux,
Ne peut souffrir le marbre et l'or pour ses rivaux.
Voicy donc que pour rendre à son epoux la vie,
Que malgré son amour la mort avoit ravie,

Par un rare secret d'un zèle plus qu'humain
Cette reine s'en fut, une coupe à la main,
Boire de son amant la cendre bien aimée
Et luy faire en son cœur une tombe animée.
Ainsi, par un effet d'une sainte amitié,
L'épouse est réunie à sa chaste moitié;
Et tous deux désormais dans une âme commune
Auront la mesme vie et la mesme fortune.

Amans trois fois heureux dans vos chastes amours,
Si la mort n'en eust point interrompu le cours.
Mais Artemise est morte, aussi bien que Mausole,
Et ce riche tombeau, ce magnifique mole,
Où devoient à jamais vivre ces deux amans,
N'a pu se garantir de l'injure des ans;
Mesme à peine avons-nous aujourd'hui dans l'histoire
Du naufrage des temps sauvé vostre mémoire.
Consolez-vous pourtant dans un sort si facheux,
Vous revivrez encore aux yeux de nos neveux.
Puisque du grand Werner la peinture éternelle
Rendra de vos amours la mémoire immortelle;
Et que le mausolée y sera désormais,
Mesme en depit des temps, plus riche que jamais.

Ce Colisée aussi, qu'on void en cet ouvrage,
Aura le mesme sort et le mesme avantage.
Ces marbres l'un sur l'autre avec ordre entassez
Par la rigueur des ans doivent estre effacez.
Les tombeaux des Cesars et celuy d'Alexandre,
Si fameux autrefois, aujourd'hui sont en cendre,
Le colosse, le phare et ces vieux monumens
N'ont pu se garentir de l'injure des temps.
De mesme l'on verra ce vaste Colisée
Et sa vieillesse enfin par les ans épuisée.
Mais après le debris de ses murs abattus,
Nos neveux le verront lorsqu'il ne sera plus,
Puisque dans ce tableau, par un bonheur extrême,
Il doit estre éternel et survivre à soy-mesme.

O ! que je satisfais mon esprit et mes yeux,
Quand je contemple icy ces restes glorieux!
Là, Rome étale encore avec magnificence
Aux yeux de l'univers sa première puissance.

Ce vaste bastiment, d'un si riche appareil,
Dans les siècles passez eut-il rien de pareil?
Et verra-t-on jamais, dans la race future,
Rien qui puisse égaler sa superbe structure?
Ces colonnes, ces arcs, ces portiques voutez,
Ces marbres en piliers l'un sur l'autre plantez,
Sont encore aujourd'huy la montre la plus vaine
De tout ce que jadis fut la grandeur romaine ;
Et malgré les efforts des hommes et des ans,
Les restes en font voir de riches monumens.
Il est vray qu'on y voit des colonnes cassées,
Des siéges demolis, des frises renversées ;
Les chapiteaux, les arcs y sont demy-rompus,
Et des piliers ouverts les marbres suspendus ;
Mais l'on ne sçaurait voir ce monument antique
Sans respecter encor son debris magnifique.

Auprès du Colisé en divers lieux sont peints
Des peintres curieux qui forment des desseins ;
Là, maints passans ravis contemplent cet ouvrage,
Et s'en font en pensée une vivante image :
Ils sont tous differens selon les traits divers
Qui leur donnent des jours relevez ou convers.
Enfin, auprès d'un feu l'on voit des figurines,
Differentes de sexe, et d'âges et de mines ;
Et l'œil peut observer la rougeur sur leur teint,
Que la chaleur colore et que la flamme peint.
Mais, helas ! qu'apperçois-je en cette autre peinture?
Quel triste monument d'une triste aventure !
Ah quel est ce dragon, dont l'enorme grandeur
Fait naistre dans mon âme une soudaine horreur?
Car mes yeux à l'aspect d'un monstre si terrible,
Dans mon cœur font passer une crainte sensible ;
Et la raison, qui vient au secours de mes sens,
Veut en vain dissiper l'horreur que je ressens.
Toutefois, le portrait a de si puissans charmes,
Qu'il plaist, au mesme temps qu'il donne des allarmes,
Et, par un beau secret que je ne conçois pas,
Il unit tout ensemble et l'horreur et l'appas.
C'est un prodige aussi que je ne puis comprendre,
Que ton pinceau, Werner, et si doux et si tendre,
Dont il n'est rien sorty que d'aimable et de beau,
Ait produit cet horrible et ravissant tableau.

Quel spectacle à mes yeux de voir ce monstre énorme,
Affreux dans ses replis aussi bien qu'en sa forme,
Et plus horrible encor par ces feux menaçans
Qu'on voit étinceler dans ses yeux rougissans.
De pointes à deux rangs une effroyable crête
S'elevant de son dos va couronner sa teste.
Il porte avec fierté ce sommet orgueilleux
Qui se dresse au-dessus de son front sourcilleux.
Son ventre est cuirassé d'une armure dorée,
Ses costez sont munis d'une écaille ferrée;
Enfin, son vaste corps de toutes parts armé
Porte contre le fer un rampart animé.

Mais je ne sçaurais voir sans horreur et sans crainte
De ce meurtre sanglant la figure dépeinte,
Et ces deux Phœniciens, par un funeste sort,
Souffrir diversement une semblable mort.
D'un mouvement égal l'impitoyable beste,
En repliant sa queuë, en elançant sa teste,
Tiens l'un entre ses dents, et l'autre dans ses plis,
Tous deux également ou moulus ou meurtris.
Si tost qu'elle a porté de sa gueule cruelle
Les razoirs acerez et la vapeur mortelle,
Aussi tost du venin la noirâtre liqueur
Coule de veine en veine, et s'empare du cœur.
Où ses dents ont fait brèche, à l'instant la fumée,
Qui sort à gros boüillon de sa gorge enflâmée,
Y porte avec le fiel tout d'un coup mille morts,
Et d'une odeur funeste infecte tout le corps.
Le venin donne au cœur, c'en est fait, il expire,
Et souffre en une mort plus d'un cruel martyre.
L'autre, que le dragon enserre entre ses plis,
Frappe l'air, mais en vain, de pitoyables cris ;
Tandis que cette beste, au premier acharnée,
Tient l'âme du second à la mort enchaînée,
Et celuy-cy picqué de ce cruel serpent
Déjà sent les effets du venin qu'il répand :
Sa chair devient livide où la griffe est empreinte,
Et reçoit de la mort une première atteinte ;
La tumeur y paroist, et le sang qui s'enfuit
Fait place, dans la veine, au poison qui le suit.
Un troisième à costez sans force et sans haleine
Se dérobe au trepas en fuyant avec peine :

La pitié sur son front peinte avec la frayeur
Sont les deux mouvemens qui partagent son cœur.

Mais c'est assez, mes yeux, contempler cet ouvrage ;
Voicy d'un autre objet une plus belle image ;
Il est temps que l'horreur enfin cède au plaisir
Que vous pouvez icy goûter tout à loisir.

Ce chasseur à genoux au milieu de la plaine
Ce modelle parfait de la vertu romaine
Est un fameux heros qui de ses faits divers
Et du bruit de son nom a remply l'univers ·
C'est ce Placide enfin, que jadis la victoire
Couronna tant de fois dans les champs de la gloire,
Et qui par son courage et sa haute vertu
Vit l'orgueil du Persan à ses pieds abattu.
Voicy donc que le ciel, par un coup favorable,
Luy fait sentir l'effet de sa main secourable ;
Lors qu'eclairant ses yeux d'une vive splendeur,
De son âme aveuglée il dissipe l'erreur ;
Là par un doux effort domtant son cœur rebelle,
D'un superbe payen fait un humble fidelle.
Il a déjà forcé la beste qu'il poursuit,
Et par l'ordre du ciel, voilà qu'en ce réduit,
Le cerf qui devenoit sa proye et sa conqueste,
Retourne sur ses pas et tout d'un coup s'arreste,
Et fait voir à Placide, au milieu de son bois,
Un signe tout divin, une éclatante croix.
Le chasseur, étonné d'une telle aventure,
Y voit de l'homme-Dieu l'adorable figure,
Tel qu'autrefois il fut sur la croix attaché,
La victime sanglante et le prix du péché.

A ce divin objet il ressent dans son ame
Une divine ardeur qui l'eclaire et l'enflame,
Et par de doux appas en l'attirant à soy,
Le soumet à l'instant au doux joug de sa foy.
Il est pourtant saisi d'une frayeur soudaine
Et prosterné qu'il est, sans voix et sans haleine,
Il parle seulement du visage et des yeux,
Et son cœur dit le reste et s'explique bien mieux.
L'air, plus pur que jamais à ce divin spectacle,
Semble de ses clartez feconder ce miracle,

Et le cerf orgueilleux regarde avec fierté
A ses pieds l'ennemy qui l'a persecuté.
Le cheval de Placide y paroist ,au contraire,
En voyant cet objet, moins fier qu'à l'ordinaire ;
La peur glace son sang, et privé de chaleur,
Il semble avoir perdu la force et la vigueur.
La meute qui survient y demeure immobile,
Et fait pour s'approcher un effort inutile ;
Elle aboye à l'entour, mais elle aboye en vain,
Et le cerf rasseuré le voit avec dédain.

C'est ainsi que Werner ,en façons differentes,
Trace de cent objets cent images vivantes,
Et c'est ainsi qu'il donne avec égalité
A ses sujets divers leur diverse beauté

Son pinceau sans tarir ses sources éternelles ,
A toujours des appas et des grâces nouvelles ;
Et comme sans contrainte il se laisse regir,
A la main qui l'anime et qui le fait agir ,
Cette sçavante main en fait couler sans peine
Les plus riches trésors de sa plus riche veine ;
Et son esprit fécond, qui les règle tous deux,
Sans cesse leur fournit des sujets merveilleux.

Ainsi l'esprit moteur, dont la vertu feconde
Par de puissans ressorts anime tout le monde,
Repand incessamment sur ce vaste univers
De sa fécondité les miracles divers :
De là naissent les fleurs que le printemps étale,
De la naist le rubis, le saphir et l'opale ;
Et jamais cet esprit n'épuise les tresors
Qu'il verse de son sein et repand au dehors.

Aussi ce fameux peintre en ses divins ouvrages
Fait toujours admirer de nouveaux avantages ;
Et par un noble extrait des plus nobles couleurs,
Tantost il peint des fruits, tantost il peint des fleurs,
Et tantost un jardin, tantost une prairie,
Ou l'agreable émail d'une plaine fleurie.
Les arbres, les forests, les montagnes, les eaux,
Cent diverses façons de bestes et d'oiseaux,
Un riche monument de vieille architecture,
Un superbe palais de nouvelle structure,

Le grand, le racourcy, le proche, le loingtain,
Ont leur forme en peinture, et leur prix de sa main.
Il sçait représenter une fidelle histoire,
Où l'on voit des heros revivre la memoire;
Il sçait tracer aussi des conquérans armez,
Et les portraits vivans, et les faits animez.
Il peint une déesse, il peint une heroïne,
Avec des traits egaux et de grâce et de mine.
Le moderne et l'antique enfin n'ont rien de beau
Qu'il ne fasse couler de son fecond pinceau.
Mesme il n'est point d'objet dans la belle nature,
Dont il ne puisse faire une vive peinture :
Il en a penetré les mystères couverts,
Il en a contemplé les ouvrages divers;
Et c'est sur ces patrons, c'est sur ces beaux modelles,
Qu'il retrace aujourd'huy cent images plus belles.

C'est la nature aussi dont ce peintre sçavant
Autrefois emprunta ce qu'il a de plus grand :
Il estoit son élève, et dès son plus bas âge
Il fit dans son école un docte apprentissage;
Et les règles de l'art ont seulement suivy
Les beaux commencemens qu'elle avoit mis en luy.
C'est l'instinct glorieux qu'ont les ames bien nées
De suivre la vertu dès leurs tendres années.
Maintenant son pinceau, docile entre ses mains,
Suit ses intentions, s'ajuste à ses desseins.

Souvent un trop grand soin que l'art met en usage
A terny les beautez du plus parfait ouvrage :
Mais il en sçait si bien ménager les secrets,
Que les plus forts appas et les plus doux attraits
Qui charment aujourd'huy les yeux en sa peinture,
Font paroistre toujours moins d'art que de nature.

Admirable ouvrier, qui dans tes premiers ans
T'es acquis tant de gloire et tant de partisans,
Dont le rare sçavoir au printemps de ta vie
S'est élevé si haut au dessus de l'envie;
Dont les maistres de l'art et les plus curieux
Admirent aujourd'huy les tableaux precieux,
Suy, pour éterniser ton nom et ta memoire,
Suy ce pompeux chemin que t'a frayé la gloire.

Tes ravissans portraits, ces ouvrages divins,
Ces essais glorieux de tes sçavantes mains,
Ont fait en Italie, en Allemagne, en France,
Eclater ton mérite avec ta suffisance ;
Les plus beaux cabinets conservent cherement
Tes chefs-d'œuvre qui font leur plus riche ornement.
Mais ta couronne, enfin, n'est pas du tout entière,
Et tu n'es pas encore au bout de ta carrière;
Ton pinceau, qui ne peint que pour l'éternité,
Doit donner des patrons à la posterité :
Ouy ce riche pinceau, cette source feconde,
Qui peut sans s'epuiser enrichir tout le monde,
Doit faire voir au jour mille ouvrages nouveaux
Qui toujours paroistront plus riches et plus beaux.
Car pour toy, grand Werner, c'est une gloire extrême
Que de pouvoir toy seul te surpasser toy-mesme,
Et de donner toujours à tes divins portraits,
Et des charmes nouveaux, et de nouveaux attraits.

J. Bahier,

P. de l'Orat. de Jésus.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Tapisserie représentant les Noces de Néron et celles d'un de ses mignons. — Travaux d'embellissement à la salle des séances du Sénat à Bruxelles. — Découvertes archéologiques. — Nécrologie.

*** Un ouvrage absolument inconnu, quoiqu'il ait été réimprimé trois ou quatre fois : *Jeux d'esprit et de mémoire*, par le marquis de Châtre (Cologne, Frédéric Lejeune, 1694, petit in-12), nous donne la description d'une tapisserie qui existait encore à Rome au XVIIe siècle et qui a probablement été détruite depuis, quoique ce fût un objet d'art de la plus grande valeur. C'est le prince de Guemené qui fait ce récit :

« Mon conducteur ne s'amusoit pas à me faire voir des obelisques, des arcs triomphaux et des antiquitez qui sont à Campo Vachino, parce que cela est en évidence à toutes sortes d'étrangers, mais pour de l'argent il me faisoit voir des curiositez qui estoient inconnues aux cardinaux et principaux seigneurs de Rome. Il me mena chez un prince romain, qui me fit voir une tapisserie antique qui étoit la mieux dessinée et la plus agréable du monde. Apparemment que ce prince, qui avoit eu un pape de son nom, comme il en étoit héritier, s'étoit saisi, pendant le vivant de son oncle, de ce meuble important. Les papes qui avoient succedé à ce pontife avoient fait de grandes perquisitions pour sçavoir ce qu'étoit devenue cette tapisserie de réputation ; c'est pourquoi on ne la montroit qu'avec de grandes précautions.

« Le sujet de l'histoire étoit la solennité des noces de Néron quand il poussa sa brutalité si loin en épousant ce beau garçon et son mignon Sporva. Ce n'est pas d'aujourd'hui que la flatterie est commune dans les cours des monarques et que les courtisans font passer des crimes énormes pour actions vertueuses et mémorables ; toute la cour de Néron fut en joye et en des divertissements apparens le jour des noces de cet empereur avec ce beau garçon. Tous les grands seigneurs qui assistoient à cette fête sont merveilleusement bien dépeints dans cette ancienne haute-lisse ; chaque personnage a son écriteau, ce qui étoit en usage autrefois. On y voyoit sur un trône fort élevé les deux conjoints, tout brillans de pierreries d'un prix inestimable, qui recevoient tous les hommages de tous les corps de l'empire romain. On voit par une inscription deux ambassadeurs des sodomites qui viennent féliciter l'empereur de son choix ; beaucoup de gens qui marquent être fort sérieux, en rendent leurs hommages, et puis quand ils avoient le dos tourné au trône, on s'appercevoit

qu'ils crevoient de rire de ces burlesques et brutales noces. Il y avoit un jeune homme fort bien fait qui avoit un sein de nourrice tout découvert, et au bas étoit écrit : « Point de femme en cette cour; s'il y a un enfant, je servirai de nourrice au fils de l'empereur. » Il y avoit un autre personnage à grande barbe, avec des bras retroussez, tenant un poëlon à la main pour faire de la bouillie; son écriteau portoit : « Point de sage-femme icy; je serai sage-homme. » Il y avoit un vénérable vieillard qui se distinguoit aisement de tous les autres; son inscription étoit : « S'il eût plû aux dieux que son père eût pris une pareille moitié, nous ne serions pas dans la tyrannie où nous sommes. » Un autre personnage en habit de senateur romain; son écriteau disoit : « Tout notre malheur est venu de ce que son père n'a pas fait comme lui; il avoit épousé une femme qui avoit un défaut pour nous, d'avoir été trop fertile. »

« Le prince m'assura que si cette agréable tapisserie avoit été à vendre, dont même le souvenir lui faisoit plaisir, qu'il en auroit donné une somme fort considerable. »

*** Nous lisons dans l'*Indépendance belge :*

« De grands travaux sont en cours d'exécution dans la salle des séances du Sénat. Une soixantaine d'ouvriers sont occupés à la transformer du tout au tout, à la faire splendide de richesse et de goût. Ce ne sera plus, lorsqu'elle sera achevée, que marbres, peintures et dorure. Ces vastes parois, où se voyait, pour tout ornement, le tableau de M. De Biefve, seront livrées au pinceau de M. Gallait, qui va les couvrir de portraits représentant les personnages qui se sont illustrés dans les différentes périodes qu'a traversées notre pays. Ces portraits seront au nombre de quinze et orneront le pourtour en demi-cercle de la salle. Au-dessus d'eux viendront se placer des attributs expliquant les actes par lesquels se seront surtout distingués les hommes de guerre, les illustrations de la commune belge, les princes protecteurs des arts et de l'industrie dont M. Gallait s'est chargé de nous montrer l'image.

Cette magnifique ornementation conduira le regard jusqu'à la galerie, dont la colonnade à chapiteaux dorés ira s'harmoniser dans les tons les plus riches avec la corniche qui court autour de toute la salle et qui ne formera plus qu'une ceinture d'or. Le plafond ajoutera à la splendeur de la décoration. On se rappelle ce qu'était ce plafond, d'une blancheur uniforme. Il était d'un dessin fort élégant, mais les reliefs s'y perdaient dans un ensemble assez confus. Il le fallait examiner avec une grande attention pour en saisir les beautés : c'est à peine si l'on y distinguait les armes des neuf provinces Aujourd'hui les détails ressortent parfaitement sans nuire à l'effet du tout, et le plafond de la salle du Sénat sera certainement la plus belle chose en ce genre que possédera la Belgique.

Nous disons aujourd'hui. En effet, le plafond est déjà terminé, ainsi que la plupart des peintures et des dorures de la salle. Nous avons été admis à voir ces remarquables travaux, et ils sont exécutés dans la perfection. Entrepris par M. Charles Albert, dont le nom se rattache à tant de décorations ingénieuses ou splendides, ils se font sous la direction de M. Léon Suys, architecte du Sénat M. Charles Albert s'est adjoint comme sous-traitants, pour ce qui concerne la dorure, MM. Pohlmann et Dalck, de Bruxelles. »

*** On a découvert en Sardaigne des saumons de plomb portant le nom de l'empereur Adrien. On sait que les Romains avaient dans cette île de nombreux établissements métallurgiques. La maison Bouquet, de Marseille, qui possède en Sardaigne une grande usine pour la fonte des scories, a fait hommage de ces saumons antiques au Musée de Cagliari.

*** On lit dans le *Giornale di Napoli* :

« Les fouilles qui se font à Capoue, par ordre de S. A. R. le prince Oddone, ont déjà donné quelques résultats. Hier, en présence de S. A. R., qui était venue expressément de Caserte pour assister aux fouilles, on a trouvé un cachet en fer parfaitement conservé, sur lequel était gravé le nom de *Tiberio Claudio Severo ;* un anneau aussi en fer, un morceau d'onyx et quelques autres objets. — Ces découvertes donnent beaucoup à espérer de l'ensemble des fouilles, car on calcule que, pour arriver au niveau des tombes, il n'y a pas moins de 7 mètres de terre en profondeur à enlever. »

*** On écrit d'Arles au *Messager du Midi* :

« Une découverte archéologique très-intéressante vient d'avoir lieu dans notre ville, déjà si riche en antiquités. De vieux dessins que possèdent nos archives communales attestaient l'existence d'un monument antique qui devait être enfoui et encastré en partie dans les caves du collége. Des travaux ont été récemment entrepris dans la direction désignée, et n'ont pas tardé d'amener un résultat qui vérifiait complétement ces indications. La configuration qu'affecte la portion mise à nu par les investigations et les fouilles auxquelles on se livre, ont indiqué qu'il y avait là un temple, un ædicule, d'autres disent un panthéon. Sa forme était certainement circulaire, et l'appareillage des pierres paraît fort singulier. Malheureusement, la proximité des bâtiments du collége ne permet pas de poursuivre la découverte comme on le voudrait. La commission archéologique d'Arles s'est rendue sur les lieux, et on assure qu'elle a manifesté l'intention d'appeler l'attention de M. le ministre de beaux-arts

sur cette découverte intéressante au point de vue de l'étude des monuments anciens. »

*** M. T. Schmisson, peintre distingué, vient de mourir à Vienne; il excellait à reproduire les fleurs et la nature morte.

*** On annonce la mort, à Londres, de M. Ch.-Rob. Cockerelle, architecte, membre de l'Académie royale de Londres, de plusieurs autres Académies étrangères et associé de celle des Beaux-Arts de France. Il a été, de son vivant, professeur d'architecture à l'Académie et a publié plusieurs écrits sur l'art qu'il professait.

*** On annonce aussi, de la même ville, la mort de M. William Jooke, peintre, et de M. Lee Bridell, paysagiste.

*** De Bruxelles, celle de M. Henri Raeymaeckers, architecte, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts et ancien professeur à l'Athénée.

*** De Paris, celle de M. J. Murat, ancien grand prix de Rome, mort à l'âge de 56 ans.

*** De Toulouse, celle de M. Urbain Vitry, ancien architecte de la ville, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences et belles lettres, inspecteur des Beaux-Arts et membre de la Société archéologique.

*** De Kerms, celle du sculpteur tessinois Francisco Abart; on lui doit les ours en granit qui ornent la porte de Morat, à Berne.

LE MUSÉE DE NANTES.

Suite (1).

D'un autre élève de Rubens et des plus obscurs, Guillaume Panneels, le Musée possède une *Diane et Calisto* (1180) qui rappelle plutôt Rembrandt. Elle est signée *L. P. et A.* 1640, l'L et le P formant monogramme. Je n'ai jamais vu et je ne désire pas voir d'autre tableau de ce Panneels, que Siret même ne nomme pas. Il est plus connu comme graveur que comme peintre, et ses planches d'après Rubens sont loin d'être mauvaises. Une pièce de lui, *Jupiter et Junon,* est signée *G. Panneels, fec.* 1631.

L'attribution à Teniers du *Jeune homme écrivant* (1190) m'a surpris; et l'examen de ce tableau, joli du reste, agréable et bien peint, n'a pas calmé ma surprise. C'est une figure d'adolescent à mi-corps, tourné vers la droite, de profil. Le caractère, la touche, la couleur, l'esprit hollandais sont empreints sur cette toile d'une telle façon, que le nom de Terburg m'est venu à la pensée toutes les fois que je l'ai regardée. Je ne dis pas que ce soit de lui ; mais je crois que l'attribution à Terburg serait plus plausible que celle à Teniers.

Quant au *Magistrat flamand et sa famille* (794), donné à Gonzalès Coques, on peut, sans se compromettre, nier hardiment cette attribution. La disposition des personnages rappelle en effet celle des tableaux de Coques; mais la similitude ne va pas plus loin. Les tableaux de Gonzalès Coques sont rares en France, où je n'ai jamais vu passer que celui de la vente Patureau. C'est, il est vrai, l'un des plus beaux connus. Quand on a pu étudier de près cette touche fine et large comme un Metzu, ce modelé ferme et simple, cette couleur riche et transparente, il n'est pas possible de trouver, avec la meilleure volonté du monde, que le *Magistrat flamand* éveille le souvenir de ces qualités. Il peignait, dit Siret, dans la manière de Van Dyck. A mon sens, il l'égalait comme

(1) Voir la livraison du mois d'octobre.

portraitiste. Je souhaiterais vivement que le Musée de Nantes possédât un Gonzalès Coques; mais il s'en faut de beaucoup.

En entrant dans la première salle du Musée d'Anvers, à main droite, on est arrêté par un tableau dont la bordure affleure le plancher, œuvre composée avec une fâcheuse facilité, peinte avec une certaine verve, dans un genre pompeux et prétentieux, d'une couleur dure et violente, mais qui a cependant conservé un souvenir de celle de Van Dyck : production ennuyeuse, mais pas mauvaise, représentant *la Piscine de Bethsaïda. Le Vœu de saint Louis de Gonzague* (769) n'a pas besoin d'âtre signé *T. Boeyermans*, 1671, pour rappeler exactement *la Piscine de Bethsaïda.* Placé à une certaine hauteur, cela fait toujours un bon centre de panneau. Envoyé en 1809 par le Musée central, il est désigné sur l'inventaire du Louvre de la façon suivante : « *Constitution des Jésuites*. Vient de Belgique. » Probablement de quelque couvent des Jésuites de Gand ou de Tournai.

Les deux Van der Meulen : *L'Investissement de Luxembourg* (833), *la Chasse à Fontainebleau* (834), viennent, le premier de la collection de Feltre, le second de la collection Cacault. Dissemblables tous deux, ils ont un point de contact, c'est d'être également authentiques et également remarquables. *L'Investissement de Luxembourg* répète en petit celui du Louvre, nº 312; mais, comme celui du Louvre, les figures sont d'une main et le paysage d'une autre. Les premières appartiennent à Van der Meulen; je doute que Huysmans, de Malines, soit l'auteur du paysage. Ces réserves n'enlèvent pas de sa valeur à *l'Investissement de Luxembourg.*

Je crois, au contraire, *la Chasse à Fontainebleau* (834) tout entière de la main de Van der Meulen. Très-dissemblable du numéro précédent, la touche ici est plus ferme, la couleur moins claire et moins transparente. En outre, un détail caractéristique est l'indication à la plume de tous les contours. Ce détail se retrouve dans les rares esquisses originales de Van der Meulen et dans quelques-uns de ses tableaux, et sert à les faire reconnaître. Van der Meulen était un topographe précis et scrupuleux, autant qu'un peintre de talent.

La Sainte Famille, attribuée à Denner, est une œuvre médiocre, mais curieuse en ce qu'elle justifie jusqu'à un certain point l'attribution à un artiste dont les tristes chefs-d'œuvre peuplent les

Musées de Vienne et de Dresde. Je ne pense pas qu'il ait fait autre chose que des portraits de vieux et de vieilles; et je serais assez disposé à croire *la Sainte Famille* l'œuvre d'un artiste français de la fin du XVIIe siècle.

École française. Les œuvres que nous allons rencontrer dans notre École ne sont peut-être pas aussi remarquables que celles des Écoles précédentes; elles offrent cependant de l'intérêt; et plusieurs sont des documents importants pour notre histoire artistique.

Le grand instituteur du XVIIe siècle, celui dans l'atelier duquel ont passé tous les artistes de la seconde moitié de ce siècle, et dont l'élève, Charles Lebrun, a perpétué les principes jusqu'à Watteau, Simon Vouet est représenté par l'*Apothéose de saint Eustache* (248). Ce grand tableau décoratif, sans effet et sans caractère, peint avec la facilité qui n'a jamais fait défaut à Vouet, a été envoyé en 1809. Avant la révolution, il figurait dans le chœur de l'église Saint-Eustache de Paris, pour lequel Vouet avait peint deux sujets. On en trouve l'indication dans le *Guide de Paris,* de Dargenville. Il a été gravé par Michel Dorigny. *Un moine ressuscitant un mort* (251), de son frère Aubin Vouet, est une curiosité qu'il faut signaler. Il vient de l'église des Minimes de la Place Royale.

Nicolas Chaperon, un des élèves de Simon Vouet, est plus connu par ses gravures d'après les loges du Vatican que par ses tableaux. « Né, dit Mariette, en 1606, il mourut en 1656, « trop jeune pour qu'il lui fût possible d'entreprendre aucun « ouvrage considérable. » (Trop jeune! il avait cinquante ans!) Ayant longtemps habité Rome, Poussin, qui l'y avait connu, en parle souvent dans ses lettres. Son grand paysage *Bacchus regardant danser les Nymphes* (48) a été longtemps attribué à Poussin, sans doute à cause des initiales *N. P.* dont il est signé, je ne m'explique pas trop pourquoi. Cette attribution, extrêmement flatteuse pour Chaperon, ne l'est guère pour Poussin, qui, même à ses heures de défaillance, n'a jamais rien produit d'aussi noir ni d'aussi plombé.

J'ai inutilement cherché pour qui avait été fait le tableau de La Hyre, *Sainte Famille se reposant sur des ruines* (122). Il est signé *L. La Hire inv. et f.* 1641. L'inventaire le désigne comme provenant d'une église de Paris, sans autre spécification. La pierre

sur laquelle s'appuie le *putto* porte des armoiries qui permettront de retrouver le donateur. Le livret le dit gravé. Je ne connais pas cette gravure; mais ce doit être celle indiquée par Robert Dumesnil comme faite par le peintre lui-même : *Repos en Égypte*, n° 3, de l'œuvre de La Hyre.

De Laurent Fauchier, peintre provençal, élève de Finsonius, portraitiste très en vogue à Aix et à Marseille vers 1660, un *Portrait de dame vêtue de noir* (1175), d'une couleur à laquelle le temps a donné des duretés fâcheuses. Le *Portrait d'abbé* qui figure au Musée de Marseille, est plus clair et plus élégant. Fauchier a eu l'insigne honneur d'être cité par Mme de Sévigné, qui, dans une de ses lettres, raconte comment il fut frappé d'apoplexie en 1668, en peignant, pour la cinquième fois, la belle Canet, maîtresse du duc de Mercœur, gouverneur de la Provence. Il était né à Bagnols, en 1631.

Si l'on s'en rapportait à la description du livret, il ne serait pas possible de refuser à Lenain l'*Intérieur rustique* (1180). Des paysans qui se reposent et boivent, des enfants, des femmes, des faïences et des grès; c'est toute la mise en scène habituelle. L'examen du tableau, l'étude de la touche et des procédés d'exécution, modifie cette opinion et rend l'attribution très-discutable. La couleur des Lenain est blanchâtre et terne; celle-ci est rousse comme un Coypel; leur touche est légère, au moins comparée à celle-ci; bref, je ne vois rien de Lenain dans l'*Intérieur rustique*. Je ne dis pas que ce soit meilleur : c'est autre chose. Je signale ce tableau à M. Champfleury pour une seconde édition de la monographie des peintres Laonnois.

Le *Vieillard endormi* (130), signé *De Latour*, est-il du dessinateur de pastels Maurice Quentin? Je ne le pense pas. Cette toile, qui représente un vieillard réveillé par une jeune fille richement vêtue, effet de nuit, paraît antérieur de soixante ou quatre-vingts ans aux pastels de Latour. Elle offre un mélange de Honthorst et de Valentin. On pourrait l'attribuer à quelque médiocre imitateur de Rembrandt. Il a existé un autre artiste de ce nom, Antoine Leblond de Latour, qui fut reçu à l'Académie, le 28 décembre 1682, et fut le fondateur de l'Académie des Beaux-Arts de Bordeaux. Le *Vieillard endormi* est-il de lui? Il est impossible de le dire, puisqu'on ne connaît pas d'œuvre authentique de Leblond de Latour; mais ce serait curieux à re-

chercher. Vient de Cacault. Le livret dit que « le tableau était signé : *De Latour.* » Pourquoi *était?* Est-ce qu'il ne l'est plus? Je ne me rends pas bien compte de cet imparfait.

Le *Dimanche des Rameaux* (1168), de Michel Corneille, le fils, vient du Musée central. L'inventaire des tableaux l'indique comme provenant d'une église de Paris. Je l'ai inutilement cherché dans les anciens Guides. La vie de Michel Corneille, publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'Académie royale*, n'en dit rien non plus. De plus persévérants que moi seront plus heureux, je n'en doute pas.

J'ai été mieux servi dans mes recherches pour le *Ravissement de saint Joseph* (143), signé : *L. Licherie*, et donné par le Musée central, en 1804. Voici ce que dit Guillet de Saint-Georges, dans sa Vie de Licherie, publiée dans les *Mémoires inédits :* « Messire Louis Abelly, ancien évêque de Rhodez, qui a long- « temps vécu dans une sainte retraite au séminaire de Saint- « Lazare, fit faire à M. Licherie, trois tableaux qui sont posés « dans l'église de Saint-Lazare, chacun à l'autel d'une chapelle « particulière à côté du chœur. Le tableau qui est à la droite, « sur l'autel de la chapelle consacrée à saint Joseph, représente « ce grand saint qui est porté au ciel par des anges, et qui, par « de vives expressions, marque une sainte impatience d'arriver « au séjour céleste. Au-dessous des figures, sur la première ligne « du tableau, le peintre a représenté un paysage agréable, et y « fait voir le profil de la maison et de l'église de Saint-Lazare « avec un autre profil de l'église Saint-Laurent et d'une par- « tie de la montagne et du monastère de Montmartre. » Quant à l'artiste, né en 1643 à Houdan, en Beauce, il fut reçu à l'Académie de peinture, le 18 mars 1679, sur un tableau représentant *Abigaïl cherchant à fléchir David* (Musée du Louvre, n° 323 de l'École française), et mourut le 3 novembre 1687. La postérité a eu raison de ne pas charger sa mémoire du nom de Louis Licherie.

On tremble de songer où Licherie et ses imitateurs eussent mené l'École française, si Watteau ne s'était trouvé à point pour raviver l'art agonisant, et y faire passer comme une haleine des bois. Malheureusement, quoiqu'on lui attribue deux compositions, ce n'est pas à Nantes qu'on pourra se faire une juste idée de son rôle dans la peinture française. Le *Portrait de femme* (253)

est charmant, mais il semble bien difficile de le laisser à son compte. C'est une belle fille debout, à mi-corps, de grandeur naturelle, tournée vers la gauche. Elle est coiffée d'une faille blanche qu'elle tient de la main gauche, et enveloppée d'un mantelet de soie rayée gris et violet. Il y a de l'italien là dedans, du génois et du vénitien; et le nom de Piazzetta m'est venu plusieurs fois à l'esprit devant cette excellente étude.

Quant à *Arlequin dans une carriole* (254), c'est un Watteau incontestable, mais ce n'est pas un bon Watteau. L'Arlequin est d'un joli ton et assez spirituellement touché. Le reste est lourd et peu agréable. Le livret a raison de supposer que ce doit être une des productions de Watteau, du temps où il travaillait chez Gillot. Si j'ai bonne mémoire, ce tableau a été gravé par Dupin. Il vient de la collection Cacault. Il n'est pas bon, je le répète, mais il est curieux dans l'histoire de Watteau, dont il marque les débuts.

Le meilleur élève de Watteau, Nicolas Lancret, est représenté par trois tableaux. Le moins bon des trois est le *Bal costumé* (125), d'un coloris pâle, d'une touche sans accent et dont l'authenticité peut être mise en doute. L'*Arrivée de Colombine* (126) est plus agréable et d'un ton plus soutenu. Quant au *Portrait de la Camargo* (127), c'est un des meilleurs tableaux de Lancret. Cette toile a en outre le mérite d'une rare et précieuse conservation. Elle est aussi fraîche, aussi légère, aussi ferme de modelé et de touche que si elle sortait de l'atelier. Il en existe deux gravures : le première par Larmessin, la seconde très-rare, à l'eau-forte, par Ed. Hédouin, vers 1846. Ces trois Lancret proviennent de la collection Cacault.

Je me borne à indiquer comme curiosité bien plus que comme mérite : *Renaud et Armide* (188), de Raoux; des *Moines guérissant des possédés* (171), de Joseph Parrocel, le second de cette famille, qui ne compte pas moins de quatorze artistes. L'inventaire du Musée central indique les *Moines guérissant des possédés* comme venant d'une église de Paris, sans dire laquelle.

On cite souvent, et avec raison, les quatre Tournières de Nantes comme une preuve de l'urgence d'une loi qui accorderait aux Musées de France la faculté de faire des échanges. Robert Tournières est né en 1668 à Caen; il y est mort en 1752. C'est un plein artiste normand. Or, le Musée de Caen ne possède

de lui qu'un *Portrait de magistrat* qui ne lui fait pas grand honneur, tandis que les quatre tableaux suivants donnent une idée très-convenable de son talent. Nantes pourrait donc, sans s'appauvrir, en échanger deux avec Caen, qui y gagnerait beaucoup. On comprend avec quelle réserve de pareils échanges devraient être faits et de quelles garanties ils devraient être entourés; mais de toute façon une modification en ce sens faite à la loi qui régit nos collections publiques produirait d'heureux résultats.

Pour en revenir à Tournières, les quatre tableaux suivants sont les plus importants que je connaisse. Le nº 235, *Portraits en pied d'une nombreuse famille groupée dans un paysage*, contient dix-huit figures en pied. Au centre, un jeune garçon, tenant une perdrix de la main gauche, la présente à son père assis, ayant à ses pieds un chien et des perdrix. Signé : *R. de Tournières*. C'est le meilleur et le plus important des quatre. Le nº 236, *Portraits de famille en pied dans un riche salon ouvrant sur un jardin,* ne contient que six figures. Il est signé : *R. Tournières*, 1721. Également six figures dans le nº 237, *Portraits de famille en pied, dans un paysage.* Signé : *R. Tournières*, 1724. Le dernier, représentant les *Portraits de la famille Maupertuis*, est signé : *R. Tournières,* 1725. A mon sens, c'est le plus faible. Il vient du legs de Feltre; les trois autres faisaient partie de la collection Cacault.

Il ne m'est pas possible d'accepter la désignation du livret, qui veut voir un Chardin dans la *Tête de femme* (1204). Je craindrais d'ennuyer le lecteur si j'expliquais en quoi la touche de Chardin diffère de celle de cette toile. Je n'y vois rien ni du peintre du *Bénédicité*, ni même de français. Il est plus facile de dire de qui n'est pas ce tableau que de dire de qui il est. Pour moi, cette toile est vénitienne, peut-être de Tiepolo.

Haillet de Couronne, dans sa monographie de Chardin, publiée dans les *Mémoires inédits*, parle d'un premier mariage de Chardin dont il eut un fils, « à qui tout annonçait une destinée heu-« reuse. Il réunissoit raison, talent, esprit. Il se noya à Venise « en 1755, et cette perte fut infiniment sensible au père. » Les registres de l'Académie nous ont appris que ce fils avait remporté le premier prix de peinture à l'Académie en 1754. L'*Intérieur italien* (49) est-il de lui? Je ne sais. Cette attribution a été prise dans les papiers de Cacault; et au moment où Cacault formait

sa collection, il est certain que le souvenir de Chardin fils ne devait pas être tellement perdu, que des amis à lui ne pussent reconnaître d'une façon certaine les quelques toiles qu'il avait pu peindre. Au premier abord, j'ai attribué l'*Intérieur italien* au chevalier de Favray. Un faible déjà ancien pour Chardin me fait vivement désirer que l'attribution du livret soit juste; mais, jusqu'à preuve matérielle du contraire, je ne le crois pas.

Il me semble difficile que Gabriel Blanchart, mort, comme le dit le livret, en 1704, ait pu signer les *Portraits des révérends Leseur et Jacquier* (12) : *L. G. Blanchard,* 1772. Je n'ai pas vu la signature, mais je soupçonne qu'il faut lire 1672. Né en 1630, Gabriel Blanchard a fait deux portraits en 1672, à quarante-deux ans : c'est tout simple. Si la date était véritablement 1772, l'embarras serait réel, car je ne connais pas, à cette époque, d'artiste portant le nom de Blanchard, et je n'en vois indiqué nulle part.

On rencontre souvent dans les Musées de province le nom de Volaire, un des bons élèves de Joseph Vernet. Quand son maître l'eut remplacé par Ozanne, pour préparer ses tableaux et faire les fonds de ses paysages, Volaire se livra exclusivement à la confection des *Éruptions du Vésuve*. Celle de Nantes, signée *le chevalier Volaire,* est la meilleure que je connaisse.

Les œuvres de Bilcoq ne sont pas communes, et, quand elles passent dans les ventes publiques, on les attribue volontiers à des petits maîtres hollandais. La *Jeune femme assise regardant une miniature* (9) vient de la collection Clarke et a figuré, sous le n° 152, au Salon de 1789. A cette même exposition, Louis-Marc-Antoine Bilcoq, reçu à l'Académie le 27 juin précédent, avait envoyé son tableau de réception, *Intérieur du cabinet d'un alchimiste,* que j'ai vu vendre 400 francs en 1858, à l'hôtel des commissaires-priseurs. En 1791, Bilcoq expose cinq tableaux; en 1804, il envoie de nouveau son *Laboratoire d'alchimiste* avec deux autres tableaux. Il reparaît pour la dernière fois en 1812 avec deux tableaux. A partir de cette époque, on le perd de vue, et je n'ai pu retrouver la date de sa mort. En 1812, Bilcoq demeurait rue Meslay, n° 36.

Il a existé deux frères du nom de Sablet : François, l'aîné, et Jacques. Tous deux étaient d'origine suisse, et tous deux avaient visité l'Italie, où ils s'étaient liés avec Cacault. Le livret assure

que le plus jeune accompagna Lucien Bonaparte dans son ambassade d'Espagne. Ils ont exposé aux Salons de 1791, 1793, 1795, 1798, 1799 et 1804. Le livret de 1804 ajoute, après le nom de Jacques Sablet, le jeune : « Mort à Paris depuis dix mois. » Il exposait *une Bacchante*. A en juger par les œuvres du Musée, Jacques avait plus de talent que François. Parmi ses cinq toiles, il en est une fort curieuse : elle représente l'*Intérieur de la salle des Cinq-Cents à Saint-Cloud, dans la soirée du 18 brumaire an* VIII (205). C'est une pochade brossée évidemment au sortir de la scène, peut-être même pendant la scène, par un témoin oculaire et tout chaud encore de ce qu'il vient de voir. Sablet, en effet, s'est représenté dans un groupe, à gauche dans le coin, donnant le bras à la sœur du général Bonaparte, la belle Pauline, mariée alors au général Leclerc. Quelques mauvais quinquets éclairent la salle, qui était, on le sait, celle de l'Orangerie de Saint-Cloud, appropriée à la hâte depuis la veille. La scène n'est pas celle de l'évacuation de la salle, mais celle qui suivit, alors que ses partisans politiques et ses compagnons d'armes vinrent se ranger autour du jeune général. C'est, je le répète, une pochade brossée en deux heures, d'une touche fiévreuse et qui n'hésite pas, d'une couleur chaude, harmonieuse et soutenue, mais c'est surtout un document historique d'un grand intérêt, et je m'étonne qu'on n'ait pas encore songé à le reproduire en eau-forte. Une gravure de ce tableau aurait, je crois, du succès.

A Sablet finissent les peintres modernes et à Gros commencent les peintres contemporains. « En 1801, dit M. Villot dans sa « notice de Gros, un arrêté des consuls ordonnant l'exécution « d'un tableau représentant le combat de Nazareth, où Junot, à « la tête de 500 hommes, défit une armée de 6,000 Turcs et « Arabes, offrit à Gros l'occasion de traiter un de ces sujets de « l'histoire contemporaine dans lesquels il montra toujours une « immense supériorité. Un concours fut ouvert; son esquisse « remporta le prix, mais le tableau, qui devait avoir 47 pieds, ne « fut jamais exécuté. » Cette esquisse resta chez Gros jusqu'en 1821, où un amateur l'acquit au prix de 2,000 francs, pour le revendre ensuite 17,000 francs à M. Urvoy de Saint-Bedan. C'est après cette première vente que Géricault, épris du talent de Gros, paya 1,000 francs le droit de copier cette esquisse. La copie qu'il en fit, devenue la propriété de M. Horace Vernet, a

été donnée par lui au Musée d'Avignon, où elle figure sous le n° 110.

Huit ans plus tôt, en 1812, le sujet de l'*Officier de chasseurs à cheval chargeant* (Musée du Louvre, n° 245) préoccupait déjà Géricault, à tel point qu'il en a laissé de nombreuses esquisses ou études à l'huile, à la sépia ou au crayon, toutes avec des différences. Nantes en possède une (96) : sur celle-ci le terrain est plat, ce qui rend exagéré l'écart de la jambe de derrière du cheval. Géricault, sportman très-distingué, connaissait trop bien l'anatomie chevaline pour ne pas être choqué de ce défaut. Il le répara dans le tableau définitif en faisant franchir au cheval un terrain en pente. Cette esquisse vient également de la collection Urvoy de Saint-Bedan. J'ignore d'où la tenait le dernier propriétaire. A propos de Géricault, il ne sera pas inopportun de rapporter le passage suivant de la notice de M. Villot, dont j'ai eu souvent l'occasion d'entendre confirmer l'exactitude par M. Delacroix lui-même : « M. le comte de Forbin, directeur général des Musées « royaux, frappé de la grandeur et de l'originalité du *Naufrage* « *de la Méduse,* commanda immédiatement un tableau à Géri- « cault. Il devait représenter une *Notre-Dame des Douleurs,* et « était destiné à la maison du Sacré-Cœur de Nantes. Géricault, « trop malade déjà pour entreprendre cette tâche, en confia l'exé- « cution à M. Eugène Delacroix, son ami, dont il signa « l'œuvre. »

L'*Athalie* (280), de Sigalon, a figuré au Salon de 1827. L'artiste comptait, dit-on, sur ce tableau pour faire une manière de révolution dans l'École contemporaine. La révolution rêvée fut à peine une émeute. Il s'était promis beaucoup ; il tenait peu. Le jugement unanime le réveilla tristement de son rêve. Voilà près de quarante ans de cela ; la postérité a commencé pour Sigalon. L'*Athalie* est une série de bonnes académies, d'études de mérite ; ce sont des documents utiles pour l'artiste qui l'a composée : ce n'est pas un tableau. La composition est dispersée et confuse sans être vaste ; le dessin est violent sans être fort, la couleur est dure et désagréable. Partout on sent l'effort : la force nulle part. Si des luttes soutenues courageusement, si des amitiés fidèles n'avaient donné une certaine célébrité au nom de Sigalon, personne ne songerait à s'arrêter devant l'*Athalie*. Et, pour tout dire, j'ai peur que Sigalon ne se soit mépris sur la voie à suivre.

Il avait peut-être de la force dans le caractère, il n'en avait pas dans le talent. Les douceurs du Corrége et de Prud'hon le sollicitaient plus naturellement que les emportements de Michel-Ange. Son malheur est de s'être refusé à ces sollicitations. L'*Athalie* de Nantes, la *Vision de saint Jérôme* de Paris, sont des œuvres médiocres : la *Courtisane* du Louvre est encore celle qui pourra sauver son nom de l'oubli, et la *Courtisane* doit sa valeur à ce qu'elle a retenu de Prud'hon. Le Musée de Nîmes possède une première pensée au crayon de l'*Athalie*.

La *Procession des Ardents* (17), de Clément Boulanger, offre beaucoup d'analogie avec la *Procession de la Gargouille* du Musée du Luxembourg. Elle figurait au Salon de 1842, le dernier où ait exposé l'artiste, mort en Asie Mineure quelques mois plus tard, le 29 septembre. Clément Boulanger est un des artistes dont l'influence a été des plus décisives sur l'école contemporaine de 1825 à 1845. Il a apporté à la peinture de genre la vivacité et la couleur de l'école anglaise, et a exercé sur cette branche de l'art l'influence de Paul Huet sur le paysage, d'Isabey sur les marines, et d'Eugène Delacroix sur la peinture d'histoire.

Le Musée ne contient pas moins de treize études, esquisses, ébauches ou tableaux de Paul Delaroche. Cette quantité s'explique par l'intimité qui existait entre le duc de Feltre, qui les a légués, et le peintre des *Enfants d'Édouard*. Ce sont : l'*Enfance de Pic de la Mirandole* (61), datée de 1842 ; la *Jeune fille à la balançoire* (62), datée de 1845 ; la *Première pensée de l'hémicycle du Palais des Beaux-Arts* (63), datée de 1836 ; l'*Art Gothique* (64), la *Renaissance* (65) et la *Tête de Léonard de Vinci* (66), études pour l'hémicycle ; cinq études faites à Rome en 1835 pour le cul de four de l'église de la Madeleine qui fut exécuté plus tard par Ziegler ; la *Première pensée du Mazarin mourant* (72) ; et enfin un *Portrait du comte Alphonse de Feltre* (73). J'ai examiné ces toiles avec l'attention que mérite le nom de leur auteur. Tout ce que l'étude intelligente et réfléchie peut donner, tout ce que le travail et la persévérance peuvent produire, s'y trouve. Rien de ce qui ne s'enseigne pas, n'y est. Partout on sent la réflexion et la volonté, nulle part la vocation. Il semble que Delaroche ait peint par devoir. Personne autant que lui ne connaissait les ressources et les écueils de son art ; personne n'appréciait aussi bien, avec un esprit plus impartial et plus indépendant, les qualités et les

défauts des autres et les siens propres ; et je demeure convaincu que si des circonstances indépendantes de sa volonté ne lui eussent fait accepter la carrière des beaux-arts, Paul Delaroche fût devenu un critique d'art de premier ordre, l'égal de Reynolds. Mais pour ceux qui pensent que la plus petite dose d'aptitudes créatrices est préférable à la plus grande des facultés critiques, pour ceux-là Delaroche restera un esprit irrésolu, sollicité par des tendances diverses, ne prenant parti pour aucune, irrémissible défaut en art; en un mot, un artiste neutre. Les treize toiles du Musée de Nantes confirment cette observation et lui donnent l'évidence d'une vérité.

L'*Enfant charitable* (218), d'Ary Scheffer, daté de 1840, est une œuvre ordinaire, sur laquelle il ne faudrait pas juger l'auteur des *Marguerite* et de la *Françoise de Rimini*. Le livret laisse en blanc le lieu de sa naissance. Ary Scheffer est né à Dordrecht, où son père et son grand-père étaient peintres, et qui vient de lui élever une statue.

Le hasard a enrichi, il y a quelques années, le Musée d'un portrait de femme par M. Ingres, l'égal des plus beaux que je connaisse, et qui, de plus, a le mérite d'être complétement inconnu. Il porte le n° 114 et représente une jeune et belle femme de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux, assise de face sur un canapé de soie bouton d'or. La coupe des traits, la couleur des cheveux, le ton bistré du teint, l'attrait majestueux de la physionomie, tout indique une Italienne de Rome : une Transtévérine. Elle est vêtue d'une robe de velours groseille miroité de blanc; la poitrine, découverte, est voilée seulement par une légère gaze fermée au cou par une triple collerette de blonde. Une écharpe de cachemire blanc tombe le long de sa taille et bouillonne sur le canapé à sa gauche. Les mains, grasses et comme moites, sont chargées de bagues. Derrière elle, une glace la réfléchit de dos, comme dans le portrait de M. d'Haussonville et dans celui de M. Moitessier. Dans un coin de la glace une carte signée : *Ing. Roma*, 1815. C'est un magnifique portrait, de la plus belle exécution de l'artiste, de son dessin le plus hardi et le plus correct, de sa plus chaude et de sa plus vive couleur. Il produit le même charme étrange que le *Portrait de M*[me] *D*..... de 1807, exposé en 1855 sous le n° 3364. Ce tableau se trouvait à Angers depuis longues années, dans la famille de Senonnes, lorsque en

1854 le conservateur apprit que l'on cherchait à s'en défaire. Il fallait se hâter. Les amateurs de Paris pouvaient avoir vent de cette bonne fortune et offrir des sommes supérieures à celle dont le conseil municipal pouvait disposer. Le maire n'hésita pas. Il prit sur lui d'ouvrir au conservateur un crédit de 4,000 francs. Celui-ci partit le jour même, emportant cette somme, l'offrit à la famille, qui accepta, et revint le lendemain à Nantes rapportant le portrait. La décision fut ratifiée par le conseil municipal, aussi libéral que le maire. Cette libéralité lui a profité, car je suis convaincu que si aujourd'hui ce tableau passait en vente publique, il atteindrait le quintuple au moins de ce qu'il a coûté. Au point de vue financier, c'est de l'argent placé à 500 p. c. Je souhaite à la ville beaucoup d'opérations de ce genre.

Deux des meilleurs élèves de M. Ingres, les frères Flandrin, sont représentés par quelques bonnes toiles comme la *Rêverie* (84), par M. Hippolyte Flandrin, et la *Vue d'un golfe de la Méditerranée* (88), par M. Paul Flandrin, datée de 1851. Ajoutons que c'est à Nantes, dans la cathédrale, que se trouve le meilleur tableau de M. Hippolyte Flandrin : la *Prédication de saint Clair*.

Deux autres académiciens de grand talent, MM. Robert Fleury et Eugène Delacroix, pourraient être représentés par des œuvres supérieures aux *Portraits des trois frères Clarke* (197) du premier, et au *Chef arabe chez des pasteurs* (60), du second.

Quant aux œuvres dont il me reste à parler, elles sont trop contemporaines pour qu'un jugement puisse être tout à fait impartial et ne se ressente pas des ardeurs des enthousiasmes ou des critiques qu'elles ont soulevés. Je cite donc rapidement :

L'*Intérieur breton* (91), de M. Fortin. — Salon de 1853.

La *Jeune mère* (223), de M. Steinheil, Salon de 1847. — Délicieux tableau qui a toutes les qualités d'exécution d'un Meissonnier, jointes à une expression que celui-ci n'a jamais rencontrée. M. Steinheil a depuis quelques années abandonné la peinture pour la fabrication des vitraux. Il a produit de fort belles choses en ce genre. Toutefois, quel que soit le plaisir que l'on éprouve à contempler les verrières dont il a orné nos basiliques, on ne peut que regretter pour lui l'abandon d'un genre dans lequel il avait débuté d'une si remarquable façon.

Vue prise sur les bords de la Seine (57), de M. Daubigny. — Salon de 1851. — Ce fut ce charmant paysage qui commença à signaler le talent de l'artiste à l'attention publique.

La *Jeune mère de Pescinetia* (1206), de M. Curzon. — Salon de 1859.

La *Madeleine pénitente* (1202). — Salon de 1859. — *Charlotte Corday* (1203). — Salon de 1861. — Par M. Paul Baudry.

Les *Cribleuses* (1205), par M. Courbet. — Salon de 1855.

L'*Escamoteur* (1209), par M. Hamon. — Salon de 1861.

Le *Rendez-vous de chasse* (1210), par M. Luminais. — Salon de 1861. — Une des bonnes productions de ce consciencieux artiste.

Enfin, le *Prisonnier* (1208), par M. Gérôme, d'une touche plus souple, d'une couleur plus légère, plus transparente que tout ce qu'il avait fait jusqu'à présent. Ce tableau, encore inconnu à Paris, doit figurer, m'a-t-on assuré, au Salon de 1864. Je serais bien étonné s'il n'y obtenait pas un succès plus flatteur pour l'artiste que le *Duel de Pierrot*, l'*Intérieur grec*, l'*Alcibiade* ou la *Phryné*.

Ces derniers tableaux ont été acquis soit par le conseil municipal, soit par la Société des Beaux-Arts de Nantes à la suite de ses expositions trimestrielles. On ne peut qu'applaudir à ces choix et à l'esprit libéral qui les a faits définitifs. Nantes évidemment est fière de son Musée, et tient à honneur de lui conserver la place hors ligne qu'il occupe parmi ceux de province.

Cte L. Clément de Ris.

DESCRIPTION DU COLISÉE DE PARIS.

Tout le monde connaît le Colisée de Rome, dont les ruines colossales ont été si souvent reproduites par la peinture et la gravure; mais le Colisée de Paris, dont il n'existe plus aucun vestige, est tellement oublié aujourd'hui, qu'on ne se souvient pas même qu'il a existé jusqu'en 1780, à l'extrémité occidentale des Champs-Élysées, à droite de l'avenue de Neuilly.

Dulaure a pourtant consacré un assez bon article à ce singulier et remarquable édifice dans son *Histoire physique, civile et morale de Paris* (tome VIII, page 107 et suiv., de la seconde édition in-8°, 1824). Cet article n'est qu'un abrégé d'une petite brochure publiée par le sieur Le Rouge, ingénieur-géographe du Roi, sous ce titre : *Description du Colisée élevé aux Champs-Élysées sur les dessins de M. Le Camus* (Paris, veuve Duchesne, 1771, in-12 de 24 pages avec un plan).

Cette brochure se vendait pour quelques sous, à la porte du Colisée, qui avait été commencé en 1769 et qui ne fut achevé qu'en 1771, à l'aide d'une subvention fournie par la ville de Paris. Une société s'était formée pour donner, dans cet établissement, des fêtes hydrauliques, pyrrhiques et autres, qui devaient attirer des milliers de spectateurs, comme dans les Vauxhalls de Londres. La vogue ne manqua pas d'abord au Colisée, que dirigeait le célèbre artificier Torré; mais cette vogue ne dura qu'une saison, et depuis, toutes les tentatives qui eurent lieu pour utiliser ces vastes constructions, entraînèrent la ruine des entrepreneurs. En 1776 et 1777, on y essaya même des expositions de tableaux, que le public voyait avec plaisir faire concurrence aux expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Mais ces expositions libres furent bientôt interdites par ordre du surintendant des beaux-arts. Nous nous proposons de remettre en lumière les catalogues descriptifs des tableaux exposés au Colisée.

Nous réimprimons dès à présent, pour servir de préface à ces catalogues qui feront suite à ceux des expositions de l'Académie

de Saint-Luc, la brochure du sieur Le Rouge, bien qu'elle ne présente qu'une description technique peu attrayante. Il nous a paru intéressant de recueillir ainsi tout ce qui reste du souvenir de ce Colisée, que nos ancêtres regardaient comme un chef-d'œuvre d'invention architecturale et féerique, et qui nous rappelle à peine le nom d'une rue ouverte sur son emplacement. Le Jardin d'hiver, que nous avons admiré aussi aux Champs-Élysées, a duré moins longtemps et n'a pas laissé plus de traces.

P. L.

La multitude des personnes qui se promènent tous les jours dans les Champs-Élysées a fait naître l'idée à une compagnie d'y construire un Colisée sur les dessins de M. Le Camus. Quel projet fut jamais plus vaste, plus heureux, plus agréable? Puisse le tableau que je me propose ici d'en présenter au public répondre aux vues et à l'exécution de ce célèbre artiste !

Imaginez un cercle de cinquante toises de diamètre ou de vingt-cinq toises de rayon dont on a fait un octogone. En supposant un de ses grands diamètres nord-sud, un second est-ouest, les deux autres seront par conséquent nord-est et nord-ouest.

Au centre du cercle, construisez une rotonde de dix toises de rayon, et du même point décrivez un cercle concentrique de huit toises et demie de rayon pour vos tribunes; tracez un autre cercle de six toises et demie de rayon pour votre grand ordre; il vous restera, au sud, à l'est et à l'ouest, un espace suffisant pour construire trois galeries et trois péristyles qui seront terminés par le rayon de vingt-cinq toises. Au nord, vous ne remarquerez qu'un péristyle, afin que votre assemblée puisse tout de suite se porter de la rotonde vers le cirque par cinq grandes arcades et dans la galerie de la colonnade.

Pour cet effet, un rayon de quinze toises bornera votre édifice de ce côté-là.

Placez vos quatre cafés près de la grande salle sur des plans circulaires et sur les deux diamètres nord-est et nord-ouest ; prenez, pour cela, un rayon d'environ quatorze toises, et vos deux cafés du nord s'enfileront par le grand péristyle, dont les deux portes est et ouest conduiront dans la colonnade du cirque et feront symétrie avec les deux croisées en retour qui flanquent vos deux arrière-corps. Au bout de vos péristyles, placez des salles de treillage. Au midi, qui est le côté de l'entrée, faites une colonnade en fer à cheval avec une galerie couverte. Au nord, distribuez votre cirque selon la place qui vous restera... Je voudrais avoir inventé cet édifice : je suis né et élevé dans l'architecture; j'ai reçu des

leçons dans ce genre avec M. Le Camus chez M. *Ergo* il y a trente-six ans. Je ne me flatterais cependant pas de réussir aussi bien, et je laisse avec justice cette gloire à ce savant artiste. Passons au détail du Colisée.

Le soir, la grande avenue de Neuilly, illuminée depuis la Place de Louis XV jusqu'au Colisée, de même que la rue de Marigny, le fer à cheval et les salles découvertes, annoncent ce vaste et magnifique bâtiment placé vers la première étoile des Champs-Élisées. Arrivé à la grande grille, deux petits bâtiments se présentent à vous, l'un à droite, l'autre à gauche; ils servent de corps de garde et de bureaux de recette.

En entrant, vous voyez un bâtiment de cent pieds de face à la distance d'environ quarante toises. Cet édifice est percé de cinq portiques accompagnés de six colonnes toscanes en treillage d'environ vingt-cinq pieds de haut, portant entablement avec amortissement et attique au-dessus. Au premier étage, cinq grandes croisées qui conduisent sur un balcon répondent aux portiques du rez-de-chaussée.

Un fer à cheval, dont le grand diamètre peut avoir environ trente-trois toises et le petit vingt et une, conduit à ce bâtiment. On y va, de chaque côté, à couvert, par une galerie de neuf pieds de large, décorée de cinquante-deux colonnes et pilastres toscans en treillage, qui s'accordent parfaitement avec la façade. Deux arrière-corps de quinze pieds de face sur une retraite de douze pieds favorisent l'entrée de cette galerie par les flancs à ceux qui ne se présentent point devant les cinq portiques dont j'ai parlé.

Dans le bâtiment, vous trouvez d'abord un grand péristyle de soixante-deux pieds de long sur trente-quatre de profondeur, qui conduit de droite et de gauche à deux escaliers qui mènent à la salle verte du premier étage, au-dessus du péristyle, dont le plafond est soutenu par quatre colonnes ioniques. Cette entrée est décorée de niches ornées de statues gracieuses vis-à-vis des quatre portiques. Le cinquième, qui est celui du milieu, répond à l'enfilade du bâtiment entier, par laquelle vous passez dans une galerie de quarante-cinq pieds de long sur trente-deux pieds de large, décoré, de quatorze colonnes isolées d'ordre ionique, en façon de marbre blanc veiné, bases et chapiteaux dorés, entre lesquelles vous communiquez à douze boutiques qui sont partagées entre les deux côtés de cette pièce qui est éclairée par trois lanternes posées sur la terrasse.

Le plan des colonnes règle la claire-voie de cette galerie, qui peut avoir trente-neuf pieds de long sur dix-huit de large. Sur son pourtour, au premier étage, règne une petite galerie de laquelle on aperçoit le passage et les boutiques par le moyen de balcons ornés de rideaux bleus, galamment troussés, parsemés de fleurs et garnis de crépines d'or.

Au bout de cette pièce, l'œil étonné découvre la rotonde d'environ cent vingt-six pieds de diamètre et quatre-vingts pieds de haut. Ici se présente

à vous, à droite et à gauche, une galerie circulaire, de dix pieds de large sur dix-huit de haut, portant les travées; elle règne autour de la grande salle, et est ornée de cinquante-deux colonnes ioniques, dont vingt-six sont enclavées dans le mur. De là vous passez dans une seconde galerie, également circulaire, d'environ douze pieds de large sur trente-six de haut, qui fait le tour de la salle entre le grand ordre et les travées. Je suppose que vous marchez toujours sur la capitale du bâtiment, c'est-à-dire sur la ligne du milieu. Au bord de cette galerie, vous descendez par sept marches dans la grande rotonde, ou salle de bal, qui a soixante-dix-huit pieds de diamètre sur quatre-vingts pieds de haut; seize colonnes corinthiennes de trente-quatre pieds de haut, portant entablement, en décorent le pourtour : c'est ce que nous appellerons le *grand ordre*. Seize cariatides dorées, portant neuf pieds de haut, posées sur des piédestaux au-dessus de chaque colonne, semblent soutenir la coupole, au milieu de laquelle est une lanterne de vingt-quatre pieds de diamètre qui éclaire tout ce vaste édifice. La capacité de cette lanterne est égale à l'aire de douze croisées qui auraient douze pieds de haut chacune sur six pieds de large. Les balcons entre les cariatides sont ornés de rideaux verts, parsemés de fleurons dorés et garnis de crépines d'or. Seize travées, décorées de rideaux cramoisis ornés de fleurons et de crépines d'or, de même que les tapis qui pendent sur les balcons sont soutenus par trente-deux colonnes ioniques, et figurent au travers des entre-colonnements du grand ordre; elles sont, en outre, accompagnées de seize gros pilastres qui répondent aux colonnes du grand ordre et qui en sont environ à douze pieds.

Les plafonds entre les plates-bandes sont peints avec goût; ce sont des Amours qui voltigent légèrement. Les niches de ces galeries sont ornées de statues élégamment peintes.

Les colonnes du grand ordre sont cannelées et argentées; les bases, chapiteaux et frises sont dorés; le reste de cette décoration imite un marbre blanc veiné; les socles sont en marbre de Languedoc, les panneaux en vert antique. On descend, par quatre entre-colonnements, du grand ordre dans le parquet; deux ordres servent d'orchestre. Les dix qui restent sont occupés par des gradins, de même que l'espace de six pieds de large dans tout le pourtour de la salle le long des socles des grandes colonnes.

Continuant votre marche sur la même ligne vers le nord, vous montez sept degrés et traversez la seconde galerie circulaire. Vous voilà dans un magnifique péristyle, ou grand salon, percé de cinq portiques et de deux croisées en retour. Douze colonnes, seize pilastres et six niches placés en symétrie, font l'ornement de l'intérieur de cette pièce, située au nord du bâtiment, et dont la vue donne sur le cirque. Trois grands portiques communiquent de la rotonde à ce péristyle. En rentrant dans la première

galerie, dirigeant votre marche vers le couchant, vous trouverez à droite le café du nord-ouest sur un plan circulaire. La décoration de ce café suit la distribution de l'octogone, dont les huit trumeaux sont ornés de glaces du haut en bas.

Deux grandes croisées laissent la vue libre sur le cirque. Il y a, à l'occident, une porte vitrée qui communique dans la galerie de la colonnade qui enveloppe le cirque. L'on peut donc faire le tour de ce bassin à couvert et rentrer dans le péristyle, dont je viens de parler, par le café du nord-est, les quatre portes de ces deux cafés faisant enfilade avec la partie méridionale de ce péristyle.

Continuant votre marche par la première galerie circulaire après ce café, vous passez à côté d'un escalier fort commode qui communique de fond.

A trois toises plus loin, vous entrez dans la galerie de l'ouest, qui est également décorée de quatorze colonnes ioniques, de douze boutiques et d'un grand péristyle, accompagné de deux beaux escaliers qui ne communiquent qu'au premier étage, comme ceux du péristyle méridional par lequel vous êtes entré dans ce magnifique bâtiment, et qui fait précisément le retour d'équerre. A l'ouest de ce péristyle, se présente une belle salle octogone, découverte et en treillage, dans laquelle vous communiquez par trois grandes portes vitrées en descendant trois marches. Cette salle a dix-huit toises de diamètre, et est ornée de seize colonnes de vingt-cinq pieds de haut, portant entablement, et de vingt-quatre arcades, dont les cinq du nord décorent l'entrée du bâtiment du restaurateur occidental, composé de six pièces.

Rentrant dans la première galerie circulaire de la rotonde, et avançant vers le midi, vous passez à côté d'un escalier à droite, qui communique de fond, égal à celui qui est à côté du café du nord-ouest.

A quatre toises de là se présente le café du sud-ouest sur un plan circulaire, décoré selon la distribution de l'octogone, comme ils le sont tous les quatre.

En descendant trois marches, vous communiquez par trois portes vitrées dans une salle ovale en treillage de dix-sept toises de long sur quinze de large, découverte, décorée de seize colonnes de vingt-cinq pieds de haut, portant entablement, et de vingt-cinq arcades.

Retournant dans la première galerie, et continuant votre marche vers l'est, vous passez par la droite dans la galerie méridionale, par laquelle vous êtes entré.

Or, ce bâtiment étant parfaitement régulier, vous trouvez la même distribution du coté de l'est, c'est-à-dire le café du nord-est, un escalier de fond, la galerie et le péristyle de l'est, suivi de deux escaliers qui mènent au premier étage, la salle octogone de treillage découverte et le restaurateur de l'est, un escalier de fond, le café du sud-est, la salle ovale décou-

verte, et vous retournez dans la galerie méridionale par laquelle vous êtes entré. Comme vous voilà revenu dans le premier péristyle du côté du midi, montez au premier par l'escalier de la droite ou de la gauche; il vous conduira à la salle verte, dans laquelle le plafond est soutenu par quatre colonnes accompagnées de rideaux verts, parsemés de fleurons et garnis de crépines d'or. Vous passez ensuite sur le grand balcon par cinq grandes croisées, et vous voyez les personnes qui entrent par la grande grille.

Passez vers le nord : vous entrerez par trois grandes portes dans deux passages à droite ou à gauche, par lesquels vous découvrez la galerie basse et les boutiques dont j'ai parlé ci-devant. Quatorze balcons décorés de rideaux bleus, parsemés de fleurons, ornés de crépines et retroussés galamment, font la décoration de cette partie, laquelle est éclairée d'en haut par trois lanternes. De là, vous passez dans la grande galerie circulaire, où sont les seize travées dont la vue donne dans la rotonde.

Continuant notre marche du côté de l'ouest, à sept toises, vous entrez dans une salle circulaire, ou café du premier, qui porte sur celui du sud-ouest.

La vue des cinq croisées donne sur la salle ovale de treillage découverte et dans les jardins. Les huit trumeaux sont ornés de glaces du haut en bas. A quatre toises plus loin, vous passez un des quatre escaliers qui mènent de fond; et à trois toises plus loin, vous entrez, par trois portes, dans deux petites galeries, de droite ou de gauche, qui vous conduisent à la salle bleue, occidentale, dont les trois grandes croisées offrent la vue d'une salle octogone en treillage et découverte. Deux escaliers accompagnent cette salle, de droite et de gauche. Revenant sur vos pas dans la galerie des travées, et avançant vers le nord sur trois toises, vous rencontrez à gauche un escalier de fond, et à trois toises plus loin une salle circulaire qui est au-dessus du café du nord-ouest; une porté vitrée vous conduit sur la terrasse de la colonnade du cirque : vous passez même sur les terrasses qui couvrent les restaurateurs. Deux croisées de cette salle donnent sur le cirque. Rentrant dans la galerie circulaire des travées, vous passez dans la grande salle du nord, ornée de quatre colonnes garnies de rideaux cramoisis, parsemés de fleurons d'or et garnis de crépines. La vue des trois croisées donne au milieu du cirque, de même que les deux qui éclairent les deux pièces voisines, dont celle de droite est occupée par une loterie de toutes sortes d'étoffes et de bijoux à douze sols le billet.

Ce que nous venons de dire depuis la description de la salle verte, doit s'appliquer à l'autre moitié du premier étage, puisque c'est exactement la même chose.

Vous choisissez l'escalier que vous voulez des quatre qui touchent à la rotonde, pour monter aux galeries du second étage et aux terrasses.

Continuez votre marche par la galerie des travées jusqu'au premier

escalier que vous avez aperçu en sortant de la salle verte : c'est celui qui est à côté du café du sud-suest.

Montez environ quarante marches, et vous arrivez dans un grand corridor circulaire qui porte sur la galerie des seize travées : autant de portiques se trouvent à plomb sur les travées du premier, et vous offrent le passage pour arriver de toute part au grand balcon des seize cariatides, qui fait tout le tour de la salle, et d'où la vue est charmante, puisqu'elle plonge dans le bas de la rotonde, dans la première et la seconde galerie circulaire du rez-de-chaussée, dans les travées, en un mot, sur les terrasses et partout, le balcon portant sur l'entablement du grand ordre.

Je suppose donc que vous soyez monté par l'escalier qui est à côté du café du sud-ouest. Arrivé dans la galerie, vous avancez de quatre toises vers le centre du bâtiment, et vous voilà au balcon. Parcourant environ trois toises vers la gauche au nord, vous traversez les galeries et vovs entrez sur la terrasse occidentale ou de l'ouest, où sont les trois lanternes qui éclairent le bas. Cette terrasse, qui est à cinquante pieds de terre, offre une très-belle vue, qui s'étend par dessus le Cours-la-Reine, dans les plaines d'Issy, sur la rivière, les Bons-Hommes jusqu'à Meudon, la Grille de Chaillot, l'Étoile de l'avenue de Neuilly, une partie du Roule. Par les terrasses formées en amphithéâtre, la vue plonge encore agréablement dans le cirque.

Ici vous monterez un autre petit escalier adossé à la rotonde, lequel vous mènera sur la terrasse de la coupole. C'est là où l'œil se promène à l'aise et où vous jouissez de la plus belle vue du monde. Toutes les vues des autres terrásses se répètent ici, mais avec plus d'avantages, puisque vous découvrez tout l'horizon.

Après être descendu et rentré dans la galerie des cariatides, avançant quatre toises vers le nord, vous rasez un des quatre escaliers à gauche, et passez par cinq portes sur la terrasse du nord qui couvre la salle cramoisie, et s'étend en même temps sur le café du nord-ouest et sur celui du nord-est.

Une balustrade à l'italienne lui sert d'appui.

C'est de dessus cette terrasse que vous découvrez une grande partie du faubourg Saint-Honoré, le bassin du cirque, en plein, de même que la colonnade et la terrasse du premier étage.

Rentrant dans la galerie des cariatides, et continuant votre promenade vers le sud, vous frisez encore un des quatre escaliers, et vous entrez sur la terrasse orientale ou de l'est, qui est tout à fait égale à l'occidentale, excepté que la vue s'étend sur les jardins des hôtels du faubourg Saint-Honoré, la place Louis XV, les Tuileries, le palais Bourbon, les Invalides. Avançant quatre toises vers le sud dans la galerie des Cariatides, vous passez à côté du quatrième escalier, et vous vous trouvez sur

la terrasse circulaire qui couvre le café du sud-est, dont la vue est presque la même que la précédente.

Rentré dans la galerie, vous marchez l'espace de sept toises vers le couchant, et vous pénétrez par la gauche sur la terrasse méridionale qui couvre la salle verte. Là, vous jouissez du plus beau coup d'œil, puisque vous embrassez les trois quarts de l'horizon, les jardins du faubourg Saint-Honoré, la place Louis XV, les Tuileries, le palais Bourbon, les Invalides, la moitié de Paris, l'École militaire, le Cours-la-Reine, la plaine de Vaugirard, d'Issy, la rivière, Meudon, les Bons-Hommes, Chaillot et le Roule.

Le plus grand agrément de cette vue, c'est qu'elle plonge sur l'entrée du Colisée et vous voyez toutes les personnes qui entrent par la colonnade de la grille ou du fer à cheval.

Notez que les bases et chapiteaux de l'intérieur des salles sont dorés, et les parements marbrés en diverses couleurs.

J'estime que le Colisée, compris l'enclos des jardins, peut contenir environ seize arpents.

Dans la distribution des jardins l'on a d'abord continué l'allée qui donne vers le milieu du Cours-la-Reine. Des allées de tilleuls bordent les murs.

Un grand tapis vert fait l'ornement du côté du midi, et un quinconce artistement distribué remplit le reste. Entre les salles découvertes et le bâtiment l'on a planté divers arbrisseaux qui font des plans fort agréables.

La façade septentrionale qui donne sur le cirque peut avoir cinquante toises de front ; au milieu se présente un avant-corps de soixante-dix-huit pieds de face, orné de cinq grandes portes cintrées, accompagnées de six colonnes ioniques, portant entablement et balustrade ; au-dessus de ces portes répondent les cinq grandes croisées de la salle cramoisie et des deux pièces latérales. Deux arrière-corps, chacun de trente-huit pieds de face sur une retraite de dix-huit, portant trois croisées au rez-de-chaussée et trois au premier, accompagnent l'avant-corps du milieu.

A droite et à gauche, dans l'intérieur de la colonnade du cirque, paraissent cinq croisées en entre-sol, au-dessus desquelles s'élève sur la terrasse un bâtiment de pareille longueur, à cinq croisées de front, surmonté d'une autre terrasse qui forme une partie de l'amphithéâtre des terrasses orientale et occidentale dont j'ai parlé.

Le cirque est un bassin presque ovale de cent six toises de circonférence, dans lequel il y a environ six pieds d'une belle eau ; une pompe voisine sert à la renouveler à volonté.

C'est où se font les joutes, dans lesquelles des mariniers choisis s'exercent avec autant d'adresse que de promptitude.

Entre le bâtiment et le bassin règne une esplanade de quarante-deux pieds de large, qui se réduisent à trente pieds tant par les côtés que vers le nord.

Cet espace est entouré d'une colonnade de cent vingt toises qui décore une galerie couverte propre à contenir près de quinze cents personnes, sur trois gradins en amphithéâtre : il en peut tenir autant sur la terrasse qui est au-dessus. La petite esplanade qui entoure le bassin, les croisées et les terrasses du Colisée en peuvent contenir cinq mille; ce qui fait environ huit mille spectateurs qui peuvent aisément voir les joutes et les feux d'artifice qui se tirent dans le fond au nord de cette colonnade.

Remarquez que le bâtiment qui sépare la colonnade ayant environ vingt-six toises, et la galerie cent vingt toises, le contour entier qui enveloppe le bassin doit être d'environ cent quarante-six toises.

Au levant du cirque sont les garde-robes pour les hommes; celles qui sont destinées pour l'usage des dames sont sous les quatre escaliers qui règnent de fond et qui touchent à la *rotonde* à côté des cafés.

Le soir, la rotonde est illuminée par quatre-vingt-un lustres, savoir : un grand lustre est suspendu au milieu de la salle; seize lustres moyens pendent vis-à-vis du milieu de chaque entre-colonnement, à dix pieds en avant; seize autres lustres un peu moins grands que les précédents sont portés par les plates-bandes qui règnent entre les grosses colonnes et leurs pilastres.

Seize lustres, moindres que les précédents, éclairent le milieu de chaque travée.

Enfin, au milieu de la galerie des cariatides, sont suspendus seize autres petits lustres.

Seize girandoles, de neuf bougies chacune, décorent le devant des piédestaux des cariatides.

La corniche ou le petit entablement porté par les cariatides est chargé de bougies. Les entre-colonnements des galeries et des péristyles sont aussi éclairés par des lustres. Les salles découvertes et le fer à cheval de l'entrée sont garnis de pyramides chargées de lampions, et les entre-colonnements sont éclairés par des lustres composés de lanternes.

Chaque jour où le Colisée est ouvert, il s'y trouve la meilleure compagnie. Ce lieu de délices, animé par tout ce que l'amusement le plus vif et le plus décent peut enfanter, rassemble les princes, les grands du royaume, les étrangers du premier ordre, la noblesse, les riches et la bourgeoisie.

L'abbé Bannier, dans sa *Mythologie,* compte plus de cent soixante fêtes différentes que les Grecs et les Romains célébraient avec solennité.

Le Colisée en a rassemblé toute la magnificence et tous les plaisirs. Les jours de joute, quand on voit nos mariniers se promener par les salles et la rotonde, on croit être à Athènes, lors de la procession des *Panathénées.*

Le concert, qui s'exécute dans la grande salle, nous rappelle les *Del-*

phinées et les *Actiaques*, fêtes célébrées en l'honneur d'Apollon. L'aimable jeunesse de l'un et de l'autre sexe, dansant avec toute la grâce possible, la parure et le maintien agréable des spectatrices, nous transportent aux fêtes appelées *Charities*, *Erotides*, *Anagogies*, instituées anciennement en l'honneur des Grâces, de l'Amour et de Vénus.

Les dimanches et fêtes, il y a ordinairement Colisée depuis quatre heures jusqu'à dix heures du soir. Les deux orchestres de la rotonde, de trente musiciens chacun, se relèvent alternativement. Ils exécutent différentes symphonies, pendant lesquelles on danse. Leur uniforme est un habit vert galonné en or. La joûte se donne vers les cinq heures, au bruit des timbales et de la symphonie, qui accompagne aussi la pantomime. Cette fête est couronnée par un feu d'artifice. Les billets sont de trente sols.

Souvent les jeudis, on construit un théâtre dans le nord de la rotonde, où quarante des meilleurs musiciens donnent un très-beau concert. Pour lors, les billets sont de trois livres.

Il y a une buvette où le vin est excellent.

Chez le restaurateur, vous êtes traité depuis trente sols jusqu'à un louis, et toujours servi très-proprement.

THÉOPHILE BRA,

STATUAIRE.

Théophile-François-Marcel Bra, né à Douai, le 23 juin 1797, mort dans la même ville, le 2 mai 1863, était élève de Stouf (Jean-Baptiste) et de Bridan (Pierre-Charles). M. A. Cahier, dans une notice sur la famille Bra (1), dit : « A une époque déjà reculée, venait de Tournai à Douai « un sculpteur, d'origine espagnole, qui s'était distingué dans les Pays-« Bas, où l'on rencontre encore, sous les voûtes de beaucoup d'églises, « des sculptures en bois qui témoignent, à un degré remarquable, de « l'étendue de son talent.

« Cet artiste, du nom de Bra, créa à Douai un atelier, y travailla « pendant d'assez longues années, et ne le quitta que pour aller finir sa « vie à Tournai. »

Philippe, son fils, fut connu, dans le XVIIIe siècle, par plusieurs ouvrages de sculpture. François-Joseph, son petit-fils, né à Douai, le 15 novembre 1749, vint étudier à Paris. Marié à vingt ans, il eut quinze enfants, dont plusieurs moururent en bas âge. Son fils, Eustache-Marie-Joseph Bra, né à Douai, le 22 mai 1772, s'éleva au rang de nos premiers ornemanistes. Il travailla au Louvre, à l'Arc-de-Triomphe du Carrousel et à Fontainebleau. Il mourut en 1840, à l'âge de 68 ans. Il laissa un fils qui poursuivit avec succès la même carrière que ses ancêtres.

Théophile Bra se fit remarquer par d'heureuses dispositions dès ses premières années. Admis à l'École des Beaux-Arts de Paris, où il était venu continuer ses études, il se fit bientôt remarquer ; en 1818, il obtint le 2e grand prix de sculpture, sur le sujet de : *Chélonis implorant la grâce de son époux Cléombrote;* en 1819, une médaille d'or au Salon de cette année ; en 1825, la croix de la Légion d'honneur.

Après de nombreuses années de succès dans les arts, cet éminent artiste mourut à Douai et fut honoré, jusqu'à sa dernière demeure, par les sentiments de regrets publics qui lui furent donnés par sa ville natale.

Nous donnons ici l'arrêté de M. Choque, maire de la ville, au nom du conseil municipal :

« Nous, maire de la ville de Douai, chevalier de l'ordre impérial de la « Légion d'honneur,

(1) Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Douai, années 1848-1849.

« Considérant que les honneurs rendus à la mémoire d'un artiste dis-« tingué, par la ville qui l'a vu naître, ne sont pas seulement un acte de « justice, mais peuvent être la semence féconde d'une glorieuse émulation;

« Considérant qu'il appartient notamment à la ville de Douai, où le « culte des arts est traditionnel et séculaire, de donner ce bon exemple;

« Considérant que Théophile Bra, membre de la Légion d'honneur, « auteur d'un grand nombre d'œuvres d'art remarquables, a illustré sa « ville natale par l'éclat de son génie, rehaussé d'un désintéressement qui « ne s'est jamais démenti;

« Nous inspirant d'ailleurs des sentiments bien connus du conseil « municipal et de la ville entière;

« Arrêtons :

« Art. 1er. Les funérailles de M. Théophile Bra auront lieu le mardi « 5 mai, à onze heures et demie précises, aux frais de la ville de Douai, et « les honneurs publics seront rendus à sa mémoire.

« Art. 2. La levée de la dépouille mortelle de l'illustre artiste aura « lieu à l'Hôtel-Dieu, où il est mort dans une chambre du service privé, « mise à sa disposition suivant son désir.

« MM. les administrateurs des hospices sont invités à vouloir bien « désigner un groupe de pensionnaires des deux sexes pour accompagner « le corbillard.

« La grosse cloche du beffroi annoncera le départ du cortége et son « passage sur la Place d'Armes au retour de l'église.

« Art. 3. Le service religieux sera célébré en l'église Saint-Jacques, « paroisse du défunt; le clergé des trois paroisses est invité à vouloir « bien y assister.

« Art. 4. En dehors des honneurs militaires qui seront rendus au « défunt par la garnison, sur l'invitation faite à M. le colonel commandant « la place, un détachement du bataillon de sapeurs-pompiers assistera « aux convoi et funérailles, sous le commandement du chef de bataillon, « un crêpe au drapeau.

« Art. 5. Le deuil sera conduit par le maire de la ville et par M. le « président de la commission générale du Musée, qui en sera prié offi-« ciellement.

« Art. 6. Il sera proposé au conseil municipal de voter un crédit pour « ériger au cimetière communal un marbre funéraire destiné à perpétuer « le souvenir populaire de Théophile Bra et la reconnaissance de ses « concitoyens.

« Fait à Paris, en session législative, le 3 mai 1863.

« Le maire, E. Choque. »

Nous n'avons pas besoin d'insister sur cet arrêté; il montre assez par

lui-même l'intérêt qu'on portait à l'homme de talent et à son mérite. Nous ferons seulement remarquer que ces témoignages publics sont rarement donnés aux artistes, et sont d'autant plus favorables pour la réputation de celui qui les reçoit.

Nous donnons ici la liste la plus exacte possible de tous les ouvrages de Théophile Bra :

Année 1818 :

Chélonis implorant la grâce de son époux Cléombrote; bas-relief qui a remporté le deuxième prix de sculpture.

Salon de 1819 :

Aristodème au tombeau de sa fille ; statue en plâtre.

Buste de femme ; plâtre.

Salon de 1822 :

Ulysse dans l'île de Calypso ; statue en plâtre.

Aristodème au tombeau de sa fille; statue en marbre (au Ministère de l'intérieur), placée dans le Musée de Douai.

Jean de Bologne, sculpteur français ; buste, marbre (Maison du Roi).

Buste de M. B*** (Broussais), professeur à l'École de Médecine.

Saint Paul ; statue en plâtre, commandée par la préfecture de la Seine pour l'église Saint-Louis-en-l'Ile.

Salon de 1824 :

Saint Pierre prêchant ; statue en plâtre commandée par le préfet de la Seine en 1822, pour l'église Saint-Louis-en-l'Ile.

S. A. R. Mgr le duc d'Angoulême devant Cadix; statue en plâtre.

Philippe de Commines.

Le baron Dubois, professeur honoraire de l'École de Médecine; buste en marbre.

Salon de 1827 :

Saint Marc, évangéliste; statue en plâtre commandée par le préfet de la Seine pour l'église Saint-Philippe-du-Roule.

S. A. R. Mgr le Dauphin devant Cadix; statue en marbre (Maison du Roi), au Musée de Versailles.

S. A. R. feu Mgr le duc de Berry; statue en bronze élevée à Lille par le département du Nord.

Buste du docteur Broussais ; marbre, à la Faculté de Médecine de Paris.

Buste en marbre de M. Jouy, membre de l'Académie française.

Le Christ en croix; statue en bronze commandée pour le tombeau de Merlin d'Evreux, baron Maingoval, placée dans une chapelle de l'église Saint-Nicolas, à Valenciennes.

Buste en marbre de S. M. (Maison du Roi).

Buste en marbre de Pierre de Franqueville (donné par S. M. à la ville de Cambrai).

Buste en marbre de feu le docteur Béclard, professeur d'anatomie à la Faculté.

Buste en marbre de feu le docteur Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière.

Buste du général Foy; une épreuve en plâtre est placée dans les galeries du Musée de Versailles.

Salon de 1831 :

Buste du roi; un très-grand nombre d'épreuves en plâtre.

Buste de la reine; id. id.

Buste en marbre de Benjamin Constant.

Salon de 1833 :

Ulysse dans l'île de Calypso; statue en marbre (M. du R.) placée dans le jardin du Palais-Royal.

Benjamin Constant; statue-modèle en plâtre.

Le Christ enfant, dans les bras de la sainte Vierge, découvre lui-même le voile qui cachait au monde l'éclat de sa lumière; modèle en plâtre.

Buste en marbre de Mlle H... (Hautin).

Salon de 1836 :

Statue du sire de Joinville; statue en plâtre (M. du R.), au Musée de Versailles.

Buste de M. Guizot; marbre.

Idem du maréchal Mortier; marbre, au Musée de Versailles.

Idem de M. le professeur Broussais; marbre.

M. le baron Méchin; grand médaillon en plâtre.

Salon de 1837 :

Le Régent; statue en marbre (M. du R.), au Musée de Versailles.

Statue du maréchal Mortier; plâtre.

Modèle de la statue qui doit être coulée en bronze et placée au Cateau-Cambrésis (Nord), ville natale du duc de Trévise.

Buste de Mme M.; plâtre.

Buste de feu le général Ballesteros, général en chef des armées d'Espagne; plâtre.

Salon de 1839 :

Sainte Amélie; statue en marbre pour l'église de la Madeleine, à Paris.

Le maréchal Mortier, duc de Trévise; statue en marbre (M. du R.), au Musée de Versailles.

Année 1824 :

La Garde-Royale; bas-relief en plâtre placé au château de Villeneuve-l'Etang.

Année 1825 :

Le buste colossal du roi Charles X; marbre autrefois placé dans la grande salle du tribunal de commerce, à Paris.

La Victoire et la Guerre se préparent à de nouveaux triomphes ; bas-reliefs en pierre d'un des œils-de-bœuf de la cour du vieux Louvre.

Au Musée de Versailles :

Philippe d'Orléans, duc d'Orléans, régent du royaume ; buste en marbre.

Au Musée de Valenciennes :

Le buste de Charles X ; marbre.

Le buste du général Foy.

Le buste de Benjamin Constant.

Au Musée de Douai :

Plusieurs des modèles des statues de Théophile Bra.

Années 1826 *à* 1830 :

La tête de N. S. J. C., marbre.

Le buste du colonel de Méry.

Une esquisse pour le fronton de l'église de la Madeleine, à Paris.

Deux bas-reliefs pour l'arc de triomphe de l'Étoile ; symbolisant l'infanterie.

Les bas-reliefs du piédestal du monument en bronze, érigé à la mémoire du duc de Berry, à Lille, par le département du Nord.

Années 1830 *à* 1839 :

Deux statues d'anges pour l'église Saint-Pierre, à Douai.

Le buste d'Henri de Saint-Simon.

Les villes de Lille et de Toulouse; deux statues, modèles en plâtre pour l'arc de l'Étoile. (Non exécutées.)

Le buste en bronze du général Ballesteros et son monument en marbre au cimetière de l'Est.

Le monument funéraire en marbre qui contient le cœur de Casimir Périer.

Le fronton de l'hôpital général de la ville de Douai.

Le fronton de la façade principale du Palais de Justice de Lille.

Le buste en marbre de feu Harlé, ancien député du Pas-de-Calais.

Un buste d'enfant.

Une statue colossale de l'ange gardien ; pierre, à l'église de la Madeleine, à Paris.

Années 1839 *et* 1840 :

Statue colossale du maréchal Négrier ; bronze, pour le monument élevé à sa mémoire à Lille.

Bra a considérablement écrit, peu publié, à part des mémoires pour ses procès et quelques articles sur les beaux-arts. En 1829, il a fait imprimer chez M. Firmin Didot un ouvrage, non publié, de huit feuilles d'impression sur le somnambulisme naturel. Il doit laisser de nombreux manuscrits sur la philosophie de l'histoire générale, sur un projet de programme d'histoire de France appliquée aux beaux-arts et quelques opuscules sur la statuaire.

Théophile Bra était d'une nature inquiète, sensible, généreuse, obligeante, et dans les affaires il était naïf comme un enfant; son imagination était ardente, son amour pour le merveilleux était sans bornes; et ce fut là la vraie cause de ses malheurs, qui troublèrent les vingt dernières années de son existence.

Notre pauvre statuaire avait définitivement quitté Paris dans les premiers mois de 1847 pour s'installer dans sa ville natale, à laquelle il venait de donner les principaux modèles de ses statues, ses manuscrits, les livres et les estampes composant sa bibliothèque.

En 1857, le conseil municipal vota une première somme de 97,000 francs pour la construction d'un Musée qui sera le MUSÉE BRA ; l'année suivante, d'autres sommes furent votées dans lesquelles était comprise la décoration sculpturale extérieure de cet édifice, qui lui était promise depuis longtemps et qui devait se composer d'un fronton et de quatre statues en pierre. Cette promesse ne s'étant pas réalisée, le chagrin qui avait déjà ruiné sa santé ne fit que croître et vint mettre le comble à toutes ses douleurs.

Pourtant le conseil municipal, pour adoucir la tristesse de Théophile Bra, avait voté, à la fin de 1858, une pension de 1,200 francs.

JEAN DU SEIGNEUR, statuaire.

ICONOGRAPHIE

DE

CATHERINE DE MÉDICIS.

Un jeune savant, plein d'ardeur et d'enthousiasme, M. Armand Baschet, est allé à Venise, pour y étudier le règne des Valois à travers les relations inédites des ambassadeurs vénitiens. Il a passé sept ans comme enseveli dans les archives de l'ancienne république de Saint-Marc, et il en est ressorti, tout couvert de la vénérable poussière des parchemins, avec un gros recueil de documents historiques, du plus grand intérêt. Il a déjà publié le premier volume de son travail de bénédictin, sous ce titre : *La Diplomatie vénitienne. Les Princes de l'Europe au* XVIe *siècle. François Ier, Philippe II, Catherine de Médicis, les Papes, les Sultans, etc., d'après les rapports des ambassadeurs vénitiens.* Ce premier volume, cet intéressant et remarquable ouvrage est entré aussitôt dans les bibliothèques, après avoir été lu et apprécié par tous les hommes sérieux qui s'occupent de l'histoire du passé.

M. Armand Baschet est épris, en quelque sorte, de passion pour les Valois et pour leur époque : on comprend qu'il doit aimer aussi les arts, et, en effet, son livre est un témoignage de cette noble sympathie pour les arts de l'époque qu'il a voulu peindre. Dans un autre ouvrage, écrit également à Venise : *Souvenirs d'une mission ; les archives de la sérénissime république de Venise* (Paris, Amyot, 1857, in-8°), il nous avait raconté, avec le coloris du peintre et l'inspiration du poëte, comment il s'était de bonne heure préoccupé de ces événements, de ces personnages historiques, qui sont aujourd'hui l'objet et le but de ses recherches : « En histoire comme en tant d'autres études, disait-il, nous avons nos préférences ; certaines époques, certains centres, certains caractères séduisent notre esprit pour des raisons souvent différentes et l'envahissent d'une manière sinon exclusive, du moins spéciale : nous mettons un soin tel à les connaître, que nous nous prenons de passion pour faire notre bien de tout

ce qui les concerne. Je ne sais si le lieu de ma naissance est pour quelque chose dans l'immense attrait que je trouve à connaître le temps des Valois, quelques années de la vie agitée d'Henri IV et les commencements de Louis XIII. Les premiers récits que j'ai entendus appartenaient à Catherine et à Marie de Médicis, aux Valois, à messieurs de Guise. Les fenêtres de la modeste maison où ma mère prit les premiers soins de mon éducation avaient pour horizon les salamandres du roi François, les balcons et les loges à la mode italienne de Catherine et d'Henri III, ces mêmes balcons qui, un matin de décembre 1588, à l'avant-veille de la Noël, éclairèrent la scène si dramatique du meurtre du Guise par ordre du Valois. »

Nous aurions beaucoup à citer, beaucoup à prendre dans l'ouvrage, si neuf et si curieux, de M. Armand Baschet, qui se plaît à faire des digressions sur le chapitre des arts ; mais, après avoir donné les éloges les plus mérités à cet excellent livre, nous lui emprunterons seulement une longue note concernant les portraits authentiques de Catherine de Médicis.

Laissons parler à présent notre jeune savant, qui s'est presque naturalisé Vénitien à Venise.

« Je me suis tout spécialement attaché à former une monographie des portraits peints à l'huile et sur émail, dessinés aux trois crayons, gravés et sculptés, de Catherine de Médicis. Je ne saurais donner une place plus convenable que celle-ci à ce petit répertoire.

« La reine a dû être représentée un très-grand nombre de fois. Indépendamment d'artistes peu connus qui exerçaient leur art sous son règne à titre privé, il y eut aussi de nombreux peintres en titre d'office, ainsi, Gentian Bourdonnoys, 1560 ; Marc Du Val, 1565 ; Anthoine Caron, 1570 ; Jehan de Court, 1580 ; Simon Goudelle, 1580 ; Pierre Dumoustier, 1584 ; Jehan Patin, 1584 ; Pierre Gourdel, 1585 ; Benjamin Foulon, 1586, et Anthoine de Recouvrance, 1588. (Voy. *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I[er], p. 152.) Mais le vrai maître du temps, celui qu'on ne peut trop glorifier et qui a donné une si belle impulsion à toute l'École, François Clouet, fut le vrai peintre et *portraicteur* admirable de la maison des derniers Valois. Qui mieux que lui pouvait connaître, et connaître profondément les traits de cette famille ? N'avait-il pas approché le roi François, le grand-père des fils de Catherine ? Il y eut trois hommes de ce temps qui, dans l'exercice différent d'un même art, doivent nous inspirer toute confiance : François Clouet en peinture, Léonard Limousin dans les émaux, Pierre Dumoustier dans les œuvres dessinées. Ce m'est

un regret infini de ne pouvoir citer à côté de ces habiles artistes l'éminent graveur en médailles à qui la numismatique doit de si remarquables échantillons, mais son nom est demeuré inconnu. »

PORTRAITS NON RETROUVÉS.

Dans l'ancien inventaire général des tableaux du roi, fait en 1709 et 1710, par le sieur Bailly, inventaire reproduit par M. le comte de Laborde, je vois signalés comme portraits de Catherine de Médicis les suivants :

IV. Un tableau représentant la reine Catherine de Médicis habillée de blanc, en présence d'un cardinal recevant un anneau d'un ambassadeur qui a une fraise au cou, avec un petit manteau et la main sur son épée, accompagné de plusieurs figures, et derrière une tapisserie remplie de fleurs de lis. Figures de petite nature.

V. Un tableau représentant le roi Henri II et la reine Catherine de Médicis, se donnant la main l'un à l'autre; d'un côté est un cardinal et de l'autre plusieurs figures, entre autres un nain tenant une montre et un bouquet de fleurs. Figures de petite nature.

VI. La même reine Catherine de Médicis, habillée d'une robe blanche avec des fleurs de lis d'or, recevant l'anneau d'un homme vêtu d'un manteau violet avec des gants blancs, en présence de cinq cardinaux, et plusieurs autres figures de petite nature.

VII. Un tableau représentant la même reine, habillée de noir, tenant par la main un jeune homme armé; un cardinal est auprès d'elle, un homme armé est au bas qui salue la reine, et derrière lui des soldats rangés en bataille. Figures de petite nature. Ayant de hauteur cinq pieds et demi sur sept pieds et demi de large.

Ces tableaux étaient des œuvres de F. Clouet : où sont-ils passés et que sont-ils devenus? M. le comte de Laborde a fait à ce sujet beaucoup de recherches infructueuses.

PORTRAITS DANS LES DIVERS MUSÉES ET COLLECTIONS.

Musée du Louvre, n° 124, attribué à Clouet. — Portrait de Catherine de Médicis; hauteur 0,30; largeur 0,25; figure en buste demi-nature; la tête, vue de trois quarts, est tournée à gauche. Chapeau noir, vêtement noir, grand col rabattu.

Dans le même Musée, il faut regarder avec soin, surtout pour la toilette de Catherine de Médicis, les curieux tableaux d'un peintre inconnu, n° 656, *Un bal à la cour de Henri III*, et le n° 657, *Bal à la cour de Henri III* à l'occasion du mariage d'Anne, duc de Joyeuse, célébré le 24 septembre 1581. Dans le premier, on remarque la reine-mère près de son fils, et dans le second la même reine sous un dais.

Musée de Versailles, salle 165, n° 4074. — Tableau du XVIe siècle. Catherine de Médicis. Elle porte un bonnet blanc brodé en couler, un voile noir, une guimpe montante retenue par un collier de perles. La robe noire est garnie de perles.

Même Musée, salle 153, n° 3179. — Tableau du XVIe siècle. Catherine de Médicis. Coiffe et robe noires, brodées de perles, et collier d'orfévrerie dans lequel se trouve répété un chiffre composé d'un H et de deux C. (Voir le *Catalogue du Musée de Versailles*, par E. Soulié.)

Collection de lord Carlisle, à Castel-Howard, dans le Yorkshire. — On y voit un des plus beaux tableaux (attribués à Clouet par M. Waagen, mais contestés dans cette origine par M. de Laborde) représentant Catherine de Médicis avec ses enfants François II, Charles IX et Marguerite. Catherine y est représentée grande comme nature et en pied. (Voy. *la Renaissance des arts*, p. 110 et 629.)

Collection de Stafford-House, à Londres. — Catherine de Médicis. La figure se détache sur un fond rouge. Hauteur 11 pouces 1/2, largeur 8 pouces 3/4.

Collection du baron de Werther, à Berlin. — Portrait miniature en buste de Catherine de Médicis, exécuté dans un modelé fin, dans un ton argentin, comme il appartient aux rares et véritables portraits de François Clouet. (M. Waagen, cité par M. de Laborde, p. 642.)

PORTRAITS ÉMAUX.

Musée du Louvre, n° 221. — Plaque en émail de couleur, avec emploi de paillons et rehauts d'or. Le portrait de Catherine de Médicis, qui était dans le tableau votif de la Sainte-Chapelle. La reine Catherine, vue de trois quarts, est agenouillée sur un coussin, vêtue d'un riche costume ; près d'elle, est un prie-Dieu supportant un livre. (Léonard Limousin.)

Même Musée, n° 291. — Catherine de Médicis. Plaque en émaux de couleur sur fond bleu, avec emploi de paillons et rehauts d'or. Hauteur 0,300, largeur 0,370. — La Reine est vêtue de noir, assise, à droite du tableau, sur un siége de deuil que recouvre un dais garni de rideaux. Ses armoiries sont placées sur le milieu du dais; ses mains sont ornées de bagnes. Devant elle est un homme dont on ne voit que le buste. Le fond, de couleur bleue, est couvert par une inscription concernant Catherine. Ouvrage d'un anonyme. (*Notice des émaux*, p. 207.)

Musée de Cluny, n° 1009.—Triptyque fort curieux. Cabinet de deuil aux chiffres et attributs du roi Henri II et de la reine Catherine de Médicis. A l'intérieur de ce tableau à volets, est le portrait en pied de Catherine de Médicis exécuté en émail ; elle est agenouillée dans son oratoire ; son costume est celui du deuil. (Catalogue du Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny.)

Collection de M. James de Rothschild, au château de Boulogne, dans la galerie de la bibliothèque. Grand émail ovale représentant Catherine de Médicis vue de face, en buste; l'un des plus grands ou le plus grand connu.

Collection Seymour, à Londres. — Catherine de Médicis, à la date de 1556. Plaque en émail fort intéressante, l'une des cinq possédées par M. Seymour, membre du Parlement, et citées avec beaucoup d'éloges par M. le comte de Laborde.

PORTRAITS AUX CRAYONS DE DEUX ET TROIS COULEURS.

Au *Cabinet des estampes* de la Bibliothèque impériale, dans la série des 359 crayons et dans l'ancien fonds de Sainte-Geneviève :

Les deux crayons de ce dernier fonds sont remarquables, surtout :

Le n° 15. — Catherine de Médicis jeune. Buste, de trois quarts, tourné vers la gauche ; tête fort expressive; carcan à la perle ; cheveux ondulants à petits bouillons; la collerette à *goldrons* fort élégants; ses belles chaînes de perles; le teint rosé très-frais; les yeux très-vifs; les lèvres un peu grosses.

Le n° 23. — Catherine, reine-mère du roi. C'est Catherine âgée. Physionomie préoccupée, un peu sévère, mais très-caractéristique. C'est la figure la plus connue de Catherine de Médicis, celle évidemment qui a inspiré les graveurs.

PORTRAITS GRAVÉS.

Katherina Regina Francorum; gravé par Hans Liefrinck. Je ne crois pas ici à une ressemblance exacte. C'est la toilette seule qui mérite l'attention. La reine est en pied, avec l'éventail rond à plumes à la main droite, vêtue d'une robe à arabesques, ornée de bijoux en perles du plus grand goût; une résille couvre ses cheveux. Le gant qu'elle tient à la main gauche est à peine entré.

Katharina Regina, Henrici II uxor, Francisci, Caroli et Henrici regum mater; gravé par Marc Duval, 1579 : l'un des plus charmants parmi les portraits gravés. La physionomie est très-fine; les mains croisées sur un livre; la robe à grandes manches; pour coiffure, le grand capulet adopté par la reine.

Katharina Regina, Henrici uxor, etc., 1567; gravé par Nicolo Nelli. La tête tournée vers la droite; profil très-accusé. A mon sens, le portrait gravé le plus expressif et qui répond le mieux à l'idée qu'on peut se faire de la physionomie politique de la reine.

Catherine de Médicis, reine-mère du roi, par Thomas de Leu. Le plus commun des anciens portraits avec cette inscription :

Tous les siècles passez de royautez humeines
N'ont rien veu de pareil au vray de ce tableau :
C'est la mère des Roys et la Reyne des Reynes
Qui par ses grands effects despite son tombeau.

Un autre portrait intéressant et mieux réussi, à mon avis, que celui de Thomas de Leu, est ainsi indiqué : *P. Gourdelle excudit, J. Ganthôme sc.* 1588. — Trois quarts. La tête tournée vers la gauche, la robe avec plastron au corsage finissant en pointe. Le grand col droit est rejoint en haut par les gaufres des manches. Coiffure des femmes en deuil.

Je ferai remarquer ici, puisqu'il s'agit de portraits et de toilette, que l'habillement de la reine mère a fort peu varié; depuis son veuvage, elle a presque toujours tenu le deuil.

« Encores que durant sa viduité elle ne se para jamais de mondaines soyes, sinon lugubres, mais tant bien proprement pourtant et si bien accomodée, qu'elle paroissoit bien la Reyne par dessus toutes. Il est vray que le jour des nopces de ses deux fils Charles et Henry, elle porta des robes de velours noir, voulant, disoit-elle, solemniser la feste par ce signal par dessus tous les autres... » Brantôme dit ailleurs qu'avant son veuvage, « elle s'habilloit toujours bien et superbement, et avoit toujours quelque gentille et nouvelle invention... » Une toilette qui luy seyait fort bien était celle que l'on voyait dans un portrait d'elle par Corneille : « habillée à la française d'un chaperon avec ses grosses perles, et une robe à grandes manches de toile d'argent fourrées de loup-cervier. »

MÉDAILLES.

Cette branche des effigies de Catherine de Médicis comprend des pièces d'art des plus intéressantes.

La médaille rappelant Catherine jeune est des plus rares; il s'en trouve un exemplaire à la *Collection Sauvageot*, n° 522. Légende : *Caterina Regina Franciæ*. Travail italien, fondu à cire perdue. Bronze, diamètre 0,09. La reine est coiffée en résille. Le buste est tourné vers la gauche. L'expression est fine et heureuse. C'est un joli ouvrage de l'époque. Voy. au Musée du Louvre, collection Sauvageot, et le catalogue, par M. Sauzay, conservateur adjoint du Musée des Souverains, du Moyen Age et de la Renaissance, p. 117.

Au *Cabinet des médailles*, à la Bibliothèque impériale, les médailles portant l'effigie de Catherine sont très-nombreuses. La courtoisie et la bienveillance de MM. Chabouillet et Henri Lavoix m'ont mis à même d'en

faire une observation minutieuse et pleine d'intérêt. Pour faciliter l'indication aux amateurs et aux curieux, je suivrai les numéros du Répertoire de numismatique de M. Lenormant. Je ne cite d'ailleurs que les plus remarquables.

Katharina de Medicis, regina Franciæ. — Buste à gauche. — Revers : *Lacrymæ hinc, hinc dolor.* Une lance brisée. (Pl. XV, n° 4, du Trésor de numismatique.)

Katharina regina, Henrici uxor, Francisci, Caroli et Henrici regum mater. — Vue de trois quarts, portant au cou une médaille. L'effigie est des plus remarquables. C'est le plus grand médaillon de la collection. (Pl. XVI, n° 2.)

Une médaille remarquable surtout par la finesse élégante des traits, est celle de *Catharina Henrici uxor, Francisci II, Caroli IX, Henrici III, regum Galliarum, mater piissima.* — Buste à droite. (Pl. XX, n° 6.)

Catharina Medicæa semper augusta. — Buste à gauche. — Au revers : *Æterna fama*, et une Renommée sur un nuage embouchant sa trompette. Au-dessus, des étoiles. (Pl. XXI.)

Armand Baschet.

L'ART PENDANT LA RÉVOLUTION.

Un écrivain enlevé trop tôt à la science et qui cherchait dans l'histoire de l'art des points de vue nouveaux qu'il savait féconder au moyen d'une critique élevée et judicieuse, parfois un peu subtile, M. Jules Renouvier, préparait une *Histoire de l'art pendant la Révolution* (1). Son travail était fort avancé, sans toutefois être terminé, lorsque la mort le frappa. M. A. de Montaiglon, qui a déjà rendu tant de services à l'art et à la littérature des siècles passés, a donné des soins tout particuliers à la publication de ces curieux matériaux; il a placé en tête une notice sur l'auteur, accompagnée de la liste de ses ouvrages ; il y a joint une table alphabétique extrêmement détaillée, car elle n'occupe pas moins d'une soixantaine de pages à 2 colonnes (p. 529-590). C'est là un excellent exemple; il n'existe que trop de livres qui, faute d'un bon index, sont hors d'état de rendre tous les services qu'on aurait le droit d'attendre d'eux.

Le livre de M. Renouvier est divisé en trois sections : 1° Institutions, (Académies, Salons de 1791 à l'an x, Musées, théories, etc.) ; 2° Artistes (c'est une série de notices qui indiquent, qui apprécient les productions de 193 artistes, classés de la façon suivante, graveurs de sculpture, 1 ; d'architecture, 14 ; peintres d'histoire, 11 ; peintres-graveurs, 9 ; graveurs à l'eau-forte, 8 ; peintres de genre, 11 ; dessinateurs, 9 ; graveurs au pointillé, 30 ; graveurs au lavis et en couleur, 19 ; graveurs au burin, 23 ; dessinateurs et graveurs de vignettes, 34 ; peintres, dessinateurs et graveurs de portraits, 15 ; graveurs sur bois et en médailles, 9.

La troisième section, intitulée *sujets*, se subdivise en chapitres : *Allégories, Fêtes, Journées, Portraits, Costumes, Caricatures.* Ces derniers objets pourraient sans doute recevoir de bien plus amples développements, mais ce qu'on trouve à leur égard n'en est pas moins très-digne d'attention.

En parcourant les notices consacrées aux artistes, nous nous arrêterons à quelques-uns.

Borel est placé parmi les dessinateurs ; il dessina des vignettes qui n'étaient pas de nature à se faire remarquer dans les livres où elles furent admises. Je n'ai noté que celles de Regnard, édition de Maradan, 1790, et celles de Berquin, édition de Renouard. Ainsi s'exprime M. Renouvier.

(1) Paris, 1863. In-8°, 590 pages. Veuve Jules Renouard.

Il aurait pu mentionner aussi les *Élégies de Tibulle*, traduites par Mirabeau (*Tours*, an III) ; les gravures exécutées par Elluin, d'après les dessins de Borel, sont dignes d'attention ; les figures de femmes ont de la grâce, mêlée d'afféterie ; la petitesse des bouches, le potelé des formes se retrouvent dans d'autres estampes qu'on attribue généralement à ce dessinateur.

La courte notice consacrée à Philippe Caresme indique les gravures de cet artiste relatives aux événements de la Révolution (*l'Exécution de Favras*, *Chalier dans sa prison*, etc.). M. Renouvier ne parle point des nombreux sujets galants que ce peintre fournit aux graveurs vers 1770 ou 1780. Ch. Nodier possédait un exemplaire du poëme fort médiocre de Du Laurens : *la Chandelle d'Arras*, orné de dix-sept aquarelles de Caresme, et il ajoute, dans son catalogue publié en 1844, qu'elles sont dues au plus habile des émules de Clichtell (1) ; à la vente des livres de l'ingénieux académicien, ce volume fut payé 147 francs. Notons aussi que M. Mantz a donné, dans la *Chronique* de la *Gazette des Beaux-Arts*, un curieux article sur Caresme.

Un autre graveur de la même École, Elluin, n'a point de notice spéciale, sans doute parce qu'il n'a point mis dans son œuvre des sujets se rattachant à l'histoire de la Révolution ; mais il a laissé nombre de petites estampes plus que galantes et destinées à orner des ouvrages qu'on tient sous clef. Des catalogues publiés à l'époque peu timorée du Directoire désignaient franchement les productions qu'il n'avait pas signées et pour cause.

La notice consacrée à Denon est intéressante ; on sait que cet amateur célèbre grava beaucoup ; un catalogue publié en 1803 porte son œuvre à 325 planches ; le *Manuel de l'amateur d'estampes* de M. Charles Leblanc n'en signale que 97. Un assez grand nombre de ces gravures ne sont pas destinées à être mises sans distinction sous tous les yeux. On sait, dit M. Renouvier, que les femmes ont dans l'adolescence et jusque dans la vieillesse, beaucoup choyé Denon. Celle qui l'a le mieux inspiré est madame Mosion, qu'il a gravé en 1784 et en 1787, en buste, à mi-corps et en académie, de sa pointe la plus badine, dans ses coiffures les plus ébouriffées et dans des formes très-déclives, bien que dessinées d'après nature de face et de dos : *Denon vidit et s*t 1787 (2).

(1) Clichtell ou Klingstett a été l'objet d'une notice de M. Mantz dans l'*Artiste*. Gentil Bernard en a fait mention dans son poëme : *l'Art d'aimer.*

Et Clinchetet, plus séduisant encor,
Y joint ses dons plus à craindre que l'or.

Ou bien comme on le trouve dans d'autres éditions :

Et sous un piége éclatant et nouveau
Ont de Clinchtet égayé le pinceau.

(2) Népomucène Lemercier, dans un roman un peu étrange, intitulé : *Alminti*,

Debucourt, dont quelques pièces sont aujourd'hui si recherchées et atteignent des prix fort élevés, est l'objet d'une appréciation que nous transcrirons ici, parce qu'elle offrira un échantillon de la manière dont M. Renouvier apprécie les artistes et leurs œuvres.

« Il dessinait d'une manière trop arrêtée aux accessoires et trop mono-
» tone dans les têtes et les expressions. Il était peu fécond dans l'inven-
» tion, et ne se sauvait que par l'actualité de ses sujets et une exécution
» assez chatoyante. Son pinceau ou son crayon laissait sur ses planches
» des esquisses légères, et il les ravivait de traits de pointe et de retou-
» ches lumineuses. Il était enfin très-habile dans le bariolage des cou-
» leurs, qu'il exécutait au moyen de quatre planches ; il savait, en leur
» donnant l'aspect le plus joli, y laisser quelques façons pittoresques.

» Dans la *Promenade du Palais-Royal*, on voit, comme à la chambre
» claire, grouiller la population mondaine dans son habit le plus provo-
» quant; le petit-maître en frac de satin écarlate à boutons de nacre, la
» culotte queue-de-serin ornée de deux cordons de montre, le chapeau
» tricorne à l'Androsmane ou le chapeau rond à la jockey, les cheveux
» arrangés à la Panurge ou à la grecque, les petites-maîtresses vêtues
» de robes en chemise, de fichus bouffants, et coiffées de ces chevelures
» à grandes boucles qu'on appelait *à la conseillère*. »

Des anecdotes piquantes s'offrent en grand nombre dans le livre de M. Renouvier; il nous montre des artistes, changeant, selon les circonstances, le genre de leurs travaux; tel qui avait gravé les portraits de Robespierre et de Marat, avec des légendes dignes d'un montagnard des plus purs, employait son burin, une vingtaine d'années plus tard, à reproduire les traits de Louis XVIII, après avoir, dans l'intervalle, égratigné le cuivre pour la plus grande gloire de Napoléon. J. Voyez fit mieux encore : il avait gravé un buste de la *Liberté* avec cette inscription remarquable « Quan lon a un sabre a son coté et la vertu dans son cœr lon et libre. » Les circonstances ayant fait passer de mode la compromettante image, Voyez, qui ne voulait pas perdre sa figure, lui mit quelques plumes sur la tête, lui laissa son sabre en bandoulière, et la *Liberté* se trouva transformée en Jeanne d'Arc!

Il est impossible que dans tout ouvrage de longue haleine il ne se glisse pas quelques erreurs, surtout lorsqu'il s'agit d'un livre que l'auteur n'a pu terminer et revoir. Nous avons cru trouver quelques inexactitudes dans le livre de M. Renouvier, mais nous nous bornerons à en signaler deux ;

ou le Mariage sacrilége, a consacré quelques lignes remarquables aux richesses occultes de l'œuvre de Denon. Nous n'avons pas besoin de rappeler que Denon fit imprimer, en 1822, un joli conte : *Point de lendemain*, qu'on a réimprimé en 1862 ; la question de savoir s'il est l'auteur ou le héros ou l'un et l'autre de cette piquante narration a été discutée.

il est fait mention (page 150) de vignettes désignées par Laffitte pour l'ouvrage intitulé : *les Antinoüs modernes* ; n'y a-t-il pas là une erreur causée par un mot mal lu, et ne s'agit-il pas du roman fort oublié de Lantier, *les Anténors modernes ?*

Le travail dont nous n'offrons ici qu'une analyse fort incomplète, mais sur lequel d'autres critiques plus habiles s'exerceront sans doute, se termine par une étude sur Greuze qui remplit 28 pages et que les admirateurs de cet artiste, si goûté aujourd'hui, liront certainement avec une vive satisfaction.

G. B.

NOTICE HISTORIQUE

sur LOUIS DAVID, peintre,

PAR CHAUSSARD.

Cette notice est la dernière de celles que nous avons à extraire du *Pausanias français* de Publicola Chaussard (Paris, Buisson, 1808, gr. in-8°), et ce n'est ni la moins curieuse ni la moins importante. Il faut faire la part du temps où elle a été écrite. Louis David était alors à l'apogée de sa réputation, et ses élèves occupaient avec éclat tous les rangs de l'École française. P. Chaussard l'avait connu particulièrement à l'époque de la révolution, mais il eut la prudence de glisser sur cette époque, qui avait fait à David une assez triste célébrité politique. Il nous semble qu'aucun des travaux biographiques dont ce grand peintre a été l'objet ne remplace entièrement la notice composée par Chaussard, notice qu'on peut considérer comme un document contemporain. Au reste, depuis la mort de Louis David, il a paru un assez grand nombre d'écrits sur sa vie et ses ouvrages. Le plus considérable est celui que son ancien élève Delécluse lui a consacré et qui ne forme pas moins d'un gros volume in-8°. Nous citerons aussi une *Vie de David,* publiée en 1826, sous les initiales de A. T., qui cachent le nom de M. Antoine Thomé et que plusieurs bibliographes ont mal à propos rapportées au nom de M. Thiers, l'illustre auteur de l'*Histoire de la Révolution*. Pierre-André Cousin a fait insérer en 1827, dans la *Revue encyclopédique*, un Essai sur J.-L. David, qui mériterait d'être réimprimé. Il suffit de mentionner des notices, des études et des mémoires, plus ou moins intéressants, sur le même maître, par Alphonse Rabbe (1830), Miel (1834), T. Thoré (1845), Charles Blanc (1845), Miette de Villars (1850), etc. Quoique M. Charles Blanc ait donné, dans son *Histoire des peintres français* (Paris, Cauville, 1845, in-8°), un catalogue de l'œuvre de David, nous ajouterons, comme appendice, à la notice de Chaussard un nouveau catalogue plus détaillé et plus complet.

P. L.

M. Louis David naquit à Paris en 1746, d'un marchand de fer, qui fut tué d'un coup d'épée.

Il fit ses études au collége des Quatre-Nations; il les termina avec succès à l'âge de seize ans. Dans les classes, il dessinait sans cesse, et surtout des chevaux : il semblait déjà promettre un artiste.

Au sortir du collége, il entra chez M. Boucher, son cousin, qui le plaça chez M. Vien.

Il commença son cours de peinture sous la direction de cet habile maître, et particulièrement sous celle de ses camarades déjà célèbres : Vincent, Touzé (1) et Lacour (2).

Il sortit de cet atelier pour se livrer à son talent qui formait ses moyens d'existence.

M. Sedaine, homme de lettres, son parrain, secrétaire perpétuel de l'Académie d'architecture, lui avait donné un logement au Louvre, au-dessus de cette Académie.

Comme il ne s'occupait d'études qu'au moment de concourir pour les prix, il se passa plusieurs années avant qu'il pût obtenir le premier. Nous allons rappeler les différents sujets de ces concours.

Le premier fut *la Lutte allégorique de Mars et de Minerve :* le jeune David obtint le second prix.

L'année d'ensuite on proposa *la Mort des enfants de Niobé.* Il vit avec douleur accorder le premier prix à M. Jombert (3), l'un de ses meilleurs amis, et le second à M. Le Monnier (4), tous deux élèves de M. Vien. Le tableau de M. David était noir, mais présentait le double mérite de la pensée et de l'exécution.

Le sujet du troisième concours fut *la Mort de Sénèque.* L'artiste ne fut pas plus heureux, et méritait moins de l'être.

Dans l'intervalle, un de ses amis lui procura la connaissance de la célèbre mademoiselle Guimard, qui venait de faire disposer les peintures d'un salon dont Le Doux, l'architecte, avait donné la première idée à Fragonard. Celui-ci venait d'en ébaucher la composition. M. David fut chargé de terminer les peintures de ce salon, qui appartient aujourd'hui à M. Perregaux, banquier.

Des curieux le visitent quelquefois pour mieux apprécier aujourd'hui

(1) Touzé, connu d'abord par l'originalité de son talent, compositeur plein de chaleur, coloriste et dessinateur habile, mime célèbre, honnête homme et qui vient de mourir dans un hospice.

(2) Homme de mérite, établi aujourd'hui à Bordeaux.

(3) Fils du libraire, et qui a quitté la carrière des arts pour celle de la philosophie.

(4) Connu par plusieurs grands tableaux, et entre autres par celui du *Commerce*, que l'on voit dans une des salles de l'hôtel de ville à Rouen.

le talent de M. David, en mesurant le point d'où il est parti. En effet, il travaillait alors dans le genre de Boucher. Son enthousiasme pour ce peintre paraissait sans bornes : « Eh ! messieurs, disait-il, n'est pas Boucher qui veut (1). »

Lorsqu'on lui parlait de l'École d'Italie, il disait : « Eh ! messieurs, soyons Français. »

Le salon de mademoiselle Guimard l'occupa pendant deux années, dans l'espace desquelles il concourut de nouveau pour les prix. Le sujet du concours était la *Maladie d'Antiochus*, ou plutôt sa *Passion pour Stratonice*. L'un de ses anciens amis, M. Moitte, le sculpteur, lui prodigua ses secours et ses avis. Ce tableau est le premier où M. David, inspiré par le grandiose du style de cet artiste plein de talent et qui arrivait alors d'Italie, pressentit la beauté de l'expression historique ; il ne discontinua plus de la chercher. Il eut le premier prix. C'était pour la quatrième fois qu'il concourait, et il avait vu passer avant lui ses camarades, MM. Suvée, Le Monnier, Jombert et Peyron.

Malgré son apparente obstination à ne pas vouloir abjurer la manière française, dont il s'était montré partisan passionné, il sentit bientôt que le génie ouvrait à ses yeux une autre route : ils se dessillèrent ; M. Vien fut son premier guide (2), et pressentit les succès de son élève.

Il partit pour Rome : il y étudia comme un commençant; il écrivait alors à ses amis qu'il ne s'occupait qu'à dessiner l'*Écorché* de Houdon, qu'ensuite il passerait à celui de Michel-Ange, et qu'enfin il allait changer de manière.

Après deux ou trois années d'efforts solitaires, il se mit à peindre et composa sa première esquisse, *les Funérailles de Patrocle*.

Malgré l'énergie qui régnait dans ce premier chef-d'œuvre, on y ressentait encore un arrière-goût de son ancienne manière. Les pensionnaires, ses camarades, en l'admirant même, disaient : C'est toujours du David, c'est-à-dire du genre français.

On lui commanda pour Marseille le tableau de *la Peste*. Il y travaillait mystérieusement ; il ne le montra à son maître et à ses camarades (les pensionnaires) qu'après l'avoir totalement achevé.

Cependant, il l'avait laissé apercevoir à un nommé Coste, peintre de paysage et d'architecture. Dans un moment de désespoir où le jetait l'*embu* (ou le terne de son tableau), M. David était près de le crever, lorsque cet artiste l'arrêta en lui donnant une espèce de vernis qui raviva les couleurs, M. David s'apaisa.

(1) Il faut rappeler que cet artiste avait commencé par travailler dans le goût de l'école italienne ; mais que, ses tableaux ne se vendant point, il se jeta dans le genre maniéré, qui a retenu son nom.

(2) Voy. ma notice sur M. Vien.

Les artistes, à l'aspect de ce chef-d'œuvre dévoilé à leurs regards, en furent tellement frappés, qu'après une demi-heure de silence, l'un des plus habiles, la Mani, sculpteur, s'exprima en ces termes : « Mes amis, nous devons être fiers d'avoir David pour camarade : ce chef-d'œuvre ira à la postérité. »

Tous les artistes, étrangers et romains, vinrent voir ce tableau, et partagèrent l'enthousiasme général. Il fallut mettre des gardes devant la maison de l'artiste ; une foule de vers lui furent adressés.

Ce tableau de *la Peste* est traité dans un grand style ; il est d'un dessin large ; le saint Roch est d'un beau caractère ; l'opposition des femmes et des enfants est admirable ; enfin, la composition est grande et pathétique. On a remarqué l'énergie sombre et terrible d'un pestiféré qui a la tête enveloppée d'un linge, et qui se résigne à la mort, qu'il voit venir avec une fermeté stoïque. Cette figure est une des plus belles qui soient sorties du pinceau de M. David, et peut-être de celui des grands maîtres de l'École française. On frémit à la vue d'une femme expirante que son enfant tâche de rappeler à la vie.

La Vierge qui occupe le haut du tableau est encore traitée dans le style français : tout le reste ressent l'École italienne. Ce tableau, large d'effet, et exécuté d'une manière ferme et digne des plus grands maîtres, est placé en regard du beau bas-relief du Puget ; il soutient la comparaison.

M. David revint en France. Arrivé à Paris, il retrouva la même activité de bienveillance auprès de Sedaine, son ancien protecteur, devenu alors son admirateur et son ami. Celui-ci le reçut chez lui, avec les tableaux et les études qu'il avait faits à Rome. Ses ouvrages ne furent pas plutôt exposés dans le salon de Sedaine, que tous les artistes et les amateurs y coururent en foule. Ces chefs-d'œuvre étaient dans la manière italienne : ils excitèrent la plus vive sensation.

La connaissance de M. Moreau, l'architecte de la ville, valut à l'artiste un atelier à la ville même.

Il y fit son tableau de *Bélisaire* (1). Ce tableau est le premier qui ait commencé la grande réputation de M. David ; il fit une sensation très-vive au Salon. La composition en est sage ; la tête de Bélisaire est superbe et du plus grand caractère. Le style général est héroïque. L'idée du casque dans lequel Bélisaire reçoit une aumône est ingénieuse et profonde ; elle appartient à M. Vincent. Le ton est vigoureux, les draperies sont bien ajustées ; mais le tableau pèche par la perspective ; le jeune enfant, d'une heureuse nature, contraste avec le vieillard ; la femme exprime bien l'intérêt.

Ce tableau avait été ait par M. David sans avoir été commandé par le

(1) Ce tableau a été gravé par M. Morel.

roi (1), et M. d'Angivilliers lui ayant fait cette objection, lui en offrit cependant cent louis. M. Pécoul, beau-père de l'artiste, le détourna de les accepter, et lui en offrit la rente jusqu'à ce qu'il trouvât à vendre ce chef-d'œuvre ce qu'il valait. Il fut acheté par l'Électeur de Trèves. Les Français l'ont repris, et il a passé dans la galerie du sénateur Lucien Bonaparte.

L'anecdote concernant les rapports de M. David avec M. Pécoul, dont il devint l'ami et le gendre, intéresse et honore les arts.

Le roi venait d'accorder à M. David un logement au Louvre ; M. le comte d'Angivilliers adressa l'artiste à M. Pécoul, entrepreneur des bâtiments du roi, pour se concerter avec lui, relativement aux dispositions à faire dans son nouvel appartement. Cet entrepreneur était passionné pour les arts, et, frappé du grand talent de M. David, il l'interrompit au milieu de ses projets de distribution en lui disant : « Mais c'est un appar-« tement de garçon ; comptez-vous toujours l'être ?—Je ne sais.—Laissez-« moi maître des distributions et venez dîner avec moi. » La partie est acceptée. Après le dîner, M. Pécoul prend l'artiste en particulier : — « Vous avez connu à Rome le frère (2) de ma fille ; vous venez de la voir ; si vous lui plaisez et qu'elle vous plaise, je vous donne sa main, et j'y joins cinquante mille écus. »

M. David l'épousa au bout de huit jours. Il a eu de ce mariage quatre enfants, savoir : deux filles jumelles, aujourd'hui mariées à des colonels, un fils qui est militaire, et un autre qui cultive les lettres.

Faisons succéder à cette anecdote une historiette. A peu près vers le même temps, M. David fut chargé, par madame la maréchale de Noailles, de peindre un Christ pour son oratoire. Ce Christ était une belle figure académique savamment exécutée, et dont l'anatomie était parfaitement ressentie. La couleur seulement tirait un peu sur le violâtre. La maréchale en fut d'abord éprise, mais elle reconnut enfin dans ce Christ un très-beau garde-française qui avait servi de modèle ; sa religion en fut alarmée : elle renvoya le tableau à l'artiste en protestant qu'elle ne s'agenouillerait jamais devant une pareille image. L'artiste eut beau répondre que l'intention sanctifiait tout, et pour la rassurer, il lui nomma plusieurs nymphes d'après lesquelles on avait fait des vierges. Il y eut procès ; on pense bien que l'artiste le gagna : le droit était de son côté, comme le ridicule de l'autre.

Aussitôt après son mariage, M. David composa le tableau d'*Andromaque pleurant sur le corps d'Hector* pour son tableau de réception à l'Académie (il avait été agréé pour son *Bélisaire*) ; ce tableau est véritablement dans le style antique et se recommande par la simplicité de sa composi-

(1) Les tableaux commandés par le roi étaient payés 4,000 francs.

(2) C'est le même qui périt si malheureusement en Italie ; il y fut dévoré par des chiens.

tion. Elle a inspiré le jeune Guérin, qui, pour tracer son Marcus Sextus, nous paraît ne s'être pas moins souvenu de ce lit funèbre que de la tête de Brutus, tracée si énergiquement dans l'ombre par le pinceau de M. David.

La douleur d'Andromaque est pathétique et noble ; le corps du héros troyen est parfaitement dessiné ; mais le ton général est un peu jaune.

M. David traçait en même temps l'esquisse des *Horaces*, le portrait du prince polonais Poniatowsky. Le cheval est un des plus beaux qui existent en peinture ; il y avait peut-être de la bizarrerie à représenter à cheval le prince, en gilet et en cordon bleu : du reste, il est bien posé et parfaitement dessiné.

Il fit le portrait de M. Pécoul, son beau-père, et celui de M. Alphonse le Roi, docteur en médecine. La dernière tête est véritablement inspirée ; mais ce portrait, l'un des plus beaux qui soient sortis du pinceau de M. David, n'a point été achevé par lui ; les mains et les étoffes ont été faites par M. Garnerey, un de ses élèves.

L'artiste désirait achever, à Rome même, le tableau de ses *Horaces ;* il exécuta ce projet, revit avec transport la terre classique des beaux-arts, et y séjourna avec son épouse.

Le tableau des *Horaces* mit le comble à sa réputation ; la pensée et la composition en sont véritablement antiques. Cette pose rappelle l'attitude des soldats romains lorsqu'ils prêtaient serment, et c'est ainsi qu'ils figurent sur les médailles. On a reproché à M. David de s'être enrichi de cette image; il faut en féliciter son goût. On n'a pas assez remarqué tout ce qui lui appartenait. Elle est bien de lui, la pensée d'avoir fait distinguer par l'énergie de son mouvement celui des trois qui devait rester vainqueur. On rapporte qu'un enfant s'écria un jour à l'aspect de cette figure : « Ah ! c'est celui-là qui tuera sa sœur. » Elle lui appartient encore, cette idée d'avoir fait contraster ce groupe de femmes et leur faiblesse avec l'intrépidité de ces héros. Quelle vigueur dans le style ! Quelle perfection d'exécution ! Le dessin des *Horaces* ressemble à tout ce qu'il y a de beau, et cependant il n'est et n'a jamais été imité de personnne.

Faisons ici mention de l'ignorance qui caractérisait l'ancien directeur général des arts en France, M. le comte d'Angivilliers. Les proportions du tableau des *Horaces* se trouvant dépasser les proportions ordinaires des tableaux commandés pour le roi, le docte comte en concluait qu'il fallait les payer moins. Eh bien, monsieur le comte, répondit énergiquement M. David, il ne reste plus qu'à couper le tableau : par quelle partie voulez-vous que l'on commence ? Cette réponse étonna et désarma le directeur.

L'artiste va marcher, ou plutôt courir de succès en succès. Le *Serment des Horaces* est suivi de la *Mort de Socrate.* Ce tableau rappelle à la fois la dimension et la pensée de ceux du Poussin. Je place cette composition au rang des plus belles productions de M. David ; M. Massard

l'a gravée. La plus haute et la plus juste expression règne dans toutes les attitudes et sur toutes les physionomies.

Tandis que les autres peintres n'ont exprimé que la laideur physique, et n'ont rendu pour ainsi dire que le masque de Socrate, M. David a su le parer d'inspiration et l'embellir par l'âme ; celle du philosophe a passé dans sa figure. Je n'indique ici qu'une partie des beautés : il serait trop long de les détailler. Remarquons cette belle pantomime du geôlier attendri, qui n'offre qu'en reculant la coupe fatale. On a admiré la pose de Criton, abîmé dans la douleur. L'artiste m'a raconté autrefois qu'il en avait puisé les détails dans Richardson. Cette attitude est celle que le sublime romancier a donnée à l'oncle Harlowe pendant la lecture du testament de Clarisse.

La beauté du coloris et du pinceau égale celle du style. Un autre artiste a traité le même sujet ; mais il fait nuit dans son tableau, et les paroles de Socrate ont l'air de s'y perdre sans être écoutées de personne.

MM. de Trudaine avaient acheté ce tableau ; ils furent, comme le philosophe d'Athènes, victimes du fanatisme des partis.

La philosophie indiqua à M. David un autre sujet : c'était le portrait du *savant et à jamais regrettable Lavoisier ;* il le représenta à côté de son épouse. Ils étaient dignes l'un de l'autre par leurs vertus, leur union, leurs connaissances et leurs talents. Si Lavoisier était un des hommes les plus éclairés et l'un des plus grands génies de son siècle, sa femme était, de toutes les femmes, la plus capable de l'apprécier. Elle apprit à la fois la chimie, le dessin et la gravure, pour ne pas le quitter. C'est à elle que l'on doit les excellentes planches de l'ouvrage de Lavoisier sur la chimie. M. David, qui se pénètre de toutes les passions qu'il veut rendre, a exprimé leurs vertus et leurs qualités dans le tableau qu'il en a fait. Il a peint Lavoisier vêtu simplement, assis près d'une table, sur et auprès de laquelle sont des instruments, des objets de chimie. Ce savant paraît partager tout son être entre cette science et son épouse, qu'il regarde : elle est debout, elle s'appuie sur l'épaule de son mari ; toute son atttitude exprime son bonheur. La couleur générale de ce tableau est un peu grise ; mais le dessin et la composition sont dignes et du sujet et de l'artiste.

Nous ne ferons pas le même éloge de son tableau des *Amours de Pâris et d'Hélène* (gravé par M. Avril). Le gracieux semble étranger à la touche énergique de M. David ; c'est Hercule qui veut pincer la lyre. L'Hélène est commune ; le Pâris est dessiné d'après une médaille, et l'architecture, par un singulier anachronisme, est empruntée de celle du Louvre, exécutée par Jean Goujon. Le fond de ce tableau est précisément le même que celui de la salle de l'Institut.

Daus un sujet terrible, M. David parut dans son centre : il fit *Brutus*. Cependant, on trouve de la sensibilité dans le groupe des femmes, et le Brutus lui-même n'en paraît pas exempt ; il s'est réfugié dans l'ombre, et

cette ombre est projetée par la statue de Rome, idée de génie qui appartient à l'artiste, car il n'a pas trouvé cela dans l'antique ni sur une médaille.

Un peintre vulgaire n'eût pas manqué de placer l'horreur au milieu du tableau ; le peintre ne l'a indiquée, que sur le dernier plan, et la lumière ne frappe sur cet objet que pour en faire ressortir la terreur. Cet effet de Brutus dans l'ombre et de son horrible sacrifice éclairé, était si naturellement dramatique, que l'on s'en est emparé, et que la Rive a mis au théâtre le tableau en scène.

Nous ne pouvons qu'indiquer les *portraits de Madame**** et de *M. Hocard*, peints mi-corps. Leur mérite est, dit-on, très-marqué, mais il échappe en cet instant à notre mémoire.

Une composition plus vaste l'occupait : *le Serment du Jeu de paume*. Le dessin en est admirable, ainsi que les attitudes, les portraits, la pantomime, le développement des caractères dans une situation qui ne se retrouve qu'une fois en plusieurs siècles. On y remarque des épisodes de génie, tels que celui de la foudre qui tombe sur un temple, tels encore que le principal groupe des religions réunies ; on voit s'embrasser Rabaud-Saint-Etienne, protestant, dom Gerle, chartreux, et un philosophe. Le public avait droit d'exiger que ce tableau fût terminé, puisqu'il avait souscrit pour la gravure : M. David ne l'a pas achevé, soit par dégoût, soit par circonstance, soit par superstition, car il disait à l'un de ses amis que toutes les fois qu'il avait voulu s'en occuper, il avait été mis en arrestation. Quelle que soit l'opinion des différents partis, ils doivent tous s'accorder à regretter que ce tableau n'ait pas été fini, car c'est une page mémorable de notre histoire.

A ce tableau succédèrent les portraits de *Le Pelletier* et de *Marat*. La figure de Le Pelletier, à mi-corps et bien étudiée, est presque copiée de celle d'Hector dans le tableau du même artiste. Le pendant lui était supérieur d'exécution et même de coloris. Il ne fallait rien moins qu'un talent transcendant comme celui de David pour tirer un tel parti d'un sujet aussi ingrat. Nous avons rappelé ces deux tableaux parce qu'ils appartiennent à l'histoire.

Parlons des portraits de *M. et de M*me *Cérisia*, exposés au Salon avec tant de succès. C'est là que l'artiste a prouvé, à l'exemple des peintres anciens, que c'est à ceux d'histoire qu'il appartient de faire des portraits ; doctrine que ses élèves Girodet et Gérard ont propagée avec succès. Mais convenons que si les portraits y gagnent, le grand genre de l'histoire y perd ; car, tandis que les portraits se multiplient, les scènes d'histoire deviennent plus rares. Nous pourrions citer encore avec éloge les portraits de deux ambassadeurs hollandais, MM. Meyer et Blaeu ; mais nous nous hâtons d'arriver au magnifique tableau des *Sabines*.

A l'exemple des tragiques grecs, l'artiste a porté au plus haut degré

la pitié et la terreur, en faisant briller les armes que ces familles divisées allaient enfoncer dans leur propre sein.

Ces scènes exaltant mon imagination, je crus voir alors les Français des différents partis prêts à s'égorger de leurs propres mains, et la mère patrie se levant, se précipitant entre eux et criant : Arrêtez...

Ce rapprochement que je hasardais, je le communiquai à l'artiste; il me répondit : « Telle était ma pensée lorsque je saisis les pinceaux ; puissé-je être entendu !... »

Avançons et contemplons le lieu de la scène et l'attitude des acteurs.

Une plaine vaste, deux armées en présence la dominent ; là s'élèvent les hauteurs de Rome, les rochers célèbres par la trahison et le nom de Tarpéia : les Sabins les occupent ; leur ordre de bataille se développe au pied des remparts ; en face sont les Romains. Les partis se sont mesurés avec fureur ; un cadavre sanglant est étendu sur la terre ; plus loin, un guerrier expire. Au centre cette femme, élancée sur une pierre, qui, les bras levés, précipite son enfant sur les pointes des glaives et des lances ; sur le devant du tableau, Tatius et Romulus, Romulus brillant des formes d'Achille, ou plutôt d'Apollon ; Tatius, étalant celles d'Hercule ou d'Ajax : le premier dans l'attitude d'un demi-dieu, calme, élevé au-dessus de l'humanité, beau de jeunesse et d'héroïsme ; le second, plus rapproché des mortels par l'âpreté de ses formes, par l'expression de sa physionomie, où la férocité se mêle au courage : Romulus balançait le javelot inévitable ; Tatius reculait et saisissait le glaive... Des femmes se sont précipitées entre eux, leurs enfants sont exposés à terre... Hersilie domine au centre de ce groupe, comme Romulus au milieu des guerriers, par le caractère idéal de sa tête, par la beauté de ses formes, par la noblesse de son attitude, que la grâce inséparable de tous ses mouvements accompagne au sein même du trouble, surtout par la dignité de sa douleur, dernier trait qui caractérise un être et une âme hors de la condition commune.

Hersilie a fléchi un genou ; ses mains étendues, ses regards suppliants implorent Romulus et Tatius... Le sentiment d'Hersilie est mêlé d'une majesté calme. Le contraste ajoute à la sublimité. Près d'Hersilie, une femme, dans l'action du plus violent désespoir, se précipite ; une autre s'arrache les cheveux ; il en est une qui, versant des larmes brûlantes, échevelée, le sein nu, est tombée à deux genoux ; elle leur crie : *Écrasez donc ces enfants ! foulez aux pieds leurs mères !* mais ses yeux et son geste semblent les défendre et les retenir encore. Là, une aïeule auguste découvre sa poitrine. De ce côté, une femme embrasse avec abandon les genoux de Tatius. Telle est l'expression des passions dans les conditions communes ou dans les personnages vulgaires. Partout, des mères, des enfants au milieu des armes, sous les pieds des combattants, sous les pieds des chevaux. Le cri de la nature a suspendu celui du carnage.

Vous distinguez parmi les Sabins un vieillard dont le geste impose aux combattants ; au centre du groupe un officier qui abaisse les piques croisées ; et du côté des Romains, le général de la cavalerie qui remet son sabre dans le fourreau. Cette ordonnance est historique, et le calcul s'y trouve d'accord avec le sentiment. A l'exemple de Polygnote, qui représenta le premier une foule de personnages et l'embarquement des Grecs après la prise de Troie, M. David a couvert de figures une vaste toile ; elle semble creusée par l'art ; vous croyez voir deux armées s'avancer, se menacer, se mesurer, s'arrêter.

L'unité est dans l'ensemble, la variété dans les détails. Je m'explique : l'artiste a voulu peindre l'indécision, la suspension de l'action générale par celle des mères et des enfants précipités tout à coup au milieu des combattants. Vous avez pu remarquer, dans l'exposition des différentes parties, comment elles concouraient toutes, mais diversement, au but général ; et cette diversité, loin de nuire à l'effet, le soutient parce que les mouvements sont simultanés. Le trouble que l'on observe dans quelques groupes, est celui des flots qui expirent avec l'orage. D'un côté, l'action des mères est fortement caractérisée par leur nombre, par leur désordre, par leur attitude, par la place qu'elles occupent dans le tableau.

L'effet de cette action est, en quelque sorte, renforcé par le spectacle des enfants, dont les cris, les larmes, l'innocence et la sécurité commandent aux glaives. Le repos est indiqué dans chaque parti par l'attitude des premiers officiers ; et si les deux principaux personnages conservent encore dans leur hésitation une posture menaçante, c'est qu'ils doivent céder les derniers. Mais l'artiste a mis entre eux une barrière qu'ils ne peuvent plus franchir..... leurs femmes et leurs enfants, que le coup va frapper s'il cesse d'être suspendu.

M. David a cherché la beauté morale dans l'ensemble, et la plus parfaite expression de la beauté physique dans les détails, mais avec la variété qui doit caractériser les conditions, les sexes, les âges et les passions (1).

Un plus grand spectacle réclamait ses pinceaux. Le Saint-Bernard était franchi. Il voulut peindre un héros sous les pas duquel s'étaient abaissées les Alpes, comme sous ceux d'Annibal et de Charlemagne. La figure du héros est jeune, idéale ; mais elle manque de ressemblance ; son manteau, agité par les vents, semble affecter la forme des ailes de l'aigle ; et c'est une idée ingénieuse. Les accessoires sont faibles et sacrifiés ; mais le cheval est magnifique : on voit qu'il est fier de son poids ; il dévore déjà les hauteurs.

On admire plusieurs détails du *Passage des Thermopyles*, tableau que

(1) Voyez sur ce tableau les *Observations* publiées en l'an VIII (Paris, Pougens, quai Voltaire, n° 10).

l'artiste n'a pas achevé. C'est dans l'exécution qu'on retrouve tout son talent; mais la composition en paraît vicieuse. On y voit, parmi les principaux personnages, un soldat aveugle, remarquable par l'enthousiasme et presque par l'exagération de ses mouvements. Il a l'air de crier, et prêt à frapper comme un sourd. La prudence inquiète et le calme interrogateur nous semblent, au contraire, former le caractère de l'aveugle.

L'artiste revint au portrait et fit celui du Pape. Il est dessiné sans noblesse, et posé sans goût. La tête du pontife est blanche et vénérable, et il lui donne un ton basané ; il lui a imprimé non le caractère d'un pape, mais celui d'un missionnaire ; les mains du pontife, qui sont extrêmement délicates, se trouvent dans le tableau traitées très-grossièrement, quoique savamment. Les étouffes sont lourdes et sans vérité, et ressemblent plutôt à des étoffes de laine qu'à des étoffes de soie ; la couleur est noire. Van Dyck, d'après un tel modèle, aurait fait un chef-d'œuvre.

M. David paraît avoir recueilli toutes ses forces pour le magnifique tableau du couronnement de S. M. I. et R. Napoléon Ier. Peu de personnes ont vu ce tableau, et par conséquent il est difficile d'en juger. Cependant le patriarche de la peinture et l'un des élèves de M. David, qui marche de près sur ses traces, assure que ce tableau est un chef-d'œuvre, et que David est David plus que jamais. Jamais École ne fut plus nombreuse que celle de M. David ; mais comme on s'y propose la perfection, et que rien n'est si difficile que de l'atteindre, il en résulte qu'un très-petit nombre d'artistes se sont montrés dignes de marcher sur les traces d'un si grand maître.

Il faut ajouter que cette perfection, il ne s'est pas borné à la placer dans l'exécution ; il l'a cherchée encore, et trouvée dans ce qu'on appelle la pensée. Il est bien rare de remporter à la fois ces deux palmes. Aussi a-t-on vu plusieurs de ses élèves se partager entre ces deux mérites : les uns ont celui d'exécuter, d'autres ont celui de penser. Mais combien ont cru penser lorsqu'ils ne faisaient que rêver ! Et dans l'exécution, combien d'autres ont pris le bizarre pour le naturel, la sécheresse pour la fermeté, et des effets de bas-relief pour des effets de peinture !

Je me rappelle une époque, où une espèce de système sembla passer dans cette École comme dans notre littérature. On ne parlait plus que de sentiment, et à force d'en voir et d'en mettre partout, on courait grand risque de tomber dans la manière et l'exagération ; l'abus du sentiment en fait bientôt perdre l'usage. Achèverai-je de m'expliquer ? M. David a le tort de ne pas faire assez de cas de son rare talent d'exécution. *Tel est l'esprit humain*, dit Montaigne, *négligent de ses propres richesses : voyez César dans ses Commentaires ; il est plus jaloux de paraître grand ingénieur que grand capitaine.*

M. David ne cesse donc pas de répéter que l'exécution n'est rien, que la pensée est tout. Je crois qu'il y a un milieu entre ces deux proposi-

tions extrêmes. Le maître a quelquefois éloigné de l'atelier des élèves dont les dispositions lui paraissaient purement manuelles. Ce talent suprême d'exécution sera cependant toujours pour beaucoup dans la renommée de M. David; il y a plus, il en est la base. M. David ne semble être en peinture ce que Boileau est dans les lettres: c'est la même perfection dans les détails, la même longanimité; en un mot, le même art.

Voilà ce qui manque à une foule de jeunes gens. La nature ne les a pas destinés à être peintres.

Ils s'abusent sur la facilité avec laquelle ils copient l'antique, trop superficiellement étudié; et c'est ainsi qu'on peut rapporter la conversation d'un homme d'esprit sans en avoir soi-même; mais l'à-propos et l'accent de sa conversation n'existent plus.

J'ai tracé avec impartialité les causes des succès de l'École de M. David et les défauts de quelques élèves. Il me reste à faire observer que la plupart de ceux qui se distinguent aujourd'hui et qui promettent de devenir des maîtres, se sont ouvert des routes particulières et ont une manière à eux. L'un se fait remarquer par la gracieuse facilité de son pinceau, l'autre par sa force; celui-ci par l'éclat de son coloris, celui-là par un dessin ressenti, tel par la fougue, tel par le calme de ses compositions et tel par le fini précieux de ses tableaux de chevalet. Les plus anciens élèves de M. David sont : MM. Garnerey et Damane. Le second abandonna la peinture pour les voyages; celui qu'il a fait en Russie lui a fourni l'occasion d'en publier les costumes, dans un ouvrage très-piquant, et gravés par Debucourt avec cette touche fine et spirituelle qui caractérise le seul graveur que l'Angleterre nous envie. M. Garnerey, peintre de portraits et de genre, a exécuté quelquefois pour M. David les accessoires de ses tableaux.

C'est à lui qu'on doit tous les dessins des cinq volumes d'*Antiquités nationales*, publiées par *M. Millin.* On a remarqué de ce peintre une scène de genre, représentant le *Retour d'un détenu*, et le *portrait d'un homme de lettres.* Ces deux ouvrages ont été vus au Salon, il y a quelques années. Il vient d'exposer avec le même succès le portrait de M. Dugrand; nous lui consacrerons un article.

Hâtons-nous d'arriver aux élèves les plus célèbres de cette École : les noms de Drouais, de MM. Girodet, Gros, Gérard, Serangeli, Gautherot, Ingres, Berthon, Richard, Bergeret, etc., viennent s'offrir aux souvenirs.

Nous renvoyons à une notice particulière sur Drouais ce qui concerne ce grand artiste, le premier de l'École de David, et si malheureusement moissonné avant le temps, comme Raphaël.

Nous avons déjà eu plusieurs fois occasion de rendre justice aux talents de MM. Girodet et Gérard. Quoique séparés par leur talent, l'estime publique les rapproche. L'un semble suivre le Corrége, et l'autre Michel-Ange. Ils se sont partagé le double empire de la force et de la grâce, et

chacun a gardé le sien. Le seul reproche qu'on puisse, qu'on doive faire à tous les deux, c'est d'avoir produit trop peu de grands tableaux d'histoire. Il y a déjà longtemps qu'ils sont l'un et l'autre célèbres par les hautes espérances qu'ils ont données. Dans le même espace de temps, les grands maîtres des siècles passés et ceux du nôtre multipliaient les chefs-d'œuvre. Tantôt ils développaient leur génie sur une toile immense ou sur le théâtre de la fresque; tantôt, lorsque ces grandes occasions leur étaient refusées, ils s'occupaient, comme le Poussin, de tableaux de chevalet. La vie d'un peintre d'histoire doit être remplie par ses compositions. Je vois avec peine que, pour esquiver une grande partie des difficultés du genre historique, l'on se borne à mettre en scène deux figures, dont l'une est souvent une académie. Mais on a fait des portraits. Les portraits ne doivent être, pour ainsi dire, que des études pour le peintre d'histoir, et des moyens, des degrés pour s'élever plus haut. MM. Vien, Vincent, David, dont il faut toujours citer l'exemple aux élèves, ont fait aussi des portraits; mais, malgré cette espèce de sacrifice, de combien de grandes compositions historiques leur pinceau laborieux n'a-t-il pas su nous enrichir!

Je rappellerai en peu de mots les compositions de MM. Gérard et Girodet. L'un s'annonça par la pensée du *Bélisaire aveugle et portant son guide, qu'un serpent a blessé,* sujet d'invention et calculé pour amener une situation dramatique. La figure du jeune homme est admirable; la nature du Bélisaire n'est peut-être pas assez héroïque; le dessin a été réformé dans la gravure; nous en parlerons. Le ton chaud du coloris général mérite les plus grands éloges. La composition de l'*Amour et Psyché*, par le même artiste, offre la scène la plus calme et la plus suave. On a blâmé l'attitude de l'Amour, le défaut de coloris; mais il a fallu admirer la perfection du dessin, la magie du pinceau, et on lui a consacré, dans l'un de nos meilleurs journaux une espèce d'hymme (1). Dans le dessin du *Dix août*, M. Gérard a prouvé qu'il savait traiter avec énergie une grande scène historique. L'esquisse chaude et inspirée d'*Ossian*, dont la harpe évoque les fantômes, est une belle page de poëme. On a admiré quelques portraits du même artiste, et particulièrement celui de S. M. I. et R., le seul qui soit ressemblant (2). Ceux qui s'intéressent à la gloire de M. Gérard désirent qu'il termine enfin une grande composition que nous connaissons de lui, *le Jugement de Pâris* (3). On voit dans son atelier le tableau d'*Une famille en voyage, qui se repose sur des ruines*.

Qui ne connaît l'*Éndymion* de M. Girodet? On assure que dans le principe c'était une figure d'académie, et que les camarades de l'artiste lui conseil-

(1) Voyez la *Décade philosophique*, an VI, n° 33, p. 335.

(2) On le voit au salon des affaires étrangères.

(3) Il est de la plus grande dimension.

lèrent d'y introduire la scène de l'amour. Quoi qu'il en soit, cette composition, véritablement poétique et dessinée avec une perfection rare, sera toujours considérée comme un des plus beaux tableaux qui soient sortis des mains de cet habile artiste. On a remarqué à l'un des Salons le tableau d'*Hippocrate refusant l'or du roi des Perses* (1), sujet intéressant et bien rendu, mais qui exigeait peut-être plus de variété dans les attitudes et dans les airs de tête, et dans celle d'Hippocrate un plus haut caractère, sans cesser d'être simple. Parmi les portraits nombreux que l'on doit à ce pinceau ferme et exercé, nous avons distingué particulièrement celui d'un homme de couleur appuyé sur le buste de Raynal. Toute la bizarrerie des poëmes calédoniens paraît avoir passé dans le tableau d'*Ossian*, par M. Girodet. Ce sont des rêves. Les objets les plus fantastiques et les plus éloignés que puisse évoquer et réunir la fièvre de l'imagination la plus chaude, s'y trouvent comme naturellement et facilement entassés; mais aussi, tout ce qu'il y a de terrible, de voluptueux, de poétique, y est rassemblé, et perce inopinément au milieu de ce désordre. Il y a des parties extraordinaires, il y en a d'admirables. C'est ainsi que, dans les lieux qui furent le théâtre de ces objets, le voyageur, après avoir franchi des rochers, marché sur des bruyères et traversé des brouillards, découvre tout à coup l'immensité des mers. L'article publié sur *la Scène du déluge*, page 116 de cet ouvrage, est le complément de ces réflexions.

Un autre élève distingué de cette École semble être appelé aux scènes grandes et terribles; son génie se trouve, pour ainsi dire, à l'étroit, lorsqu'il n'a pas une toile vaste : c'est M. Gros. Il a signalé son entrée dans la carrière par des succès; il est grand coloriste, dessine avec fermeté, compose avec chaleur; son inspiration est capable de se ployer aux règles, et de recevoir le frein de la raison.

M. Gros ira très-loin, s'il ne s'égare pas, s'il se rend de plus en plus sévère sur le dessin, si sa manière de colorer ne dégénère point en système; si, non content d'étudier Jules Romain, il médite Raphaël; si, à l'exemple de son maître, il pense profondément, de manière que le tableau soit déjà fait et achevé dans sa tête lorsqu'il prendra le pinceau pour l'exprimer sur la toile. Il a déjà justifié les espérances qu'il avait données au dernier Salon.

Son tableau de *la Peste de Jaffa* avait réuni tous les suffrages par l'énergie de la composition, par la fermeté de l'exécution et la vigueur du coloris.

Nous regrettons de n'avoir pas eu plus souvent occasion de rendre justice aux talens de MM. Serangeli et Gautherot. *Orphée ramenant Eury-*

(1) La peste ravageait la Grèce et les côtes de l'Asie : le roi de Perse envoya des députés et des présents à Hippocrate pour l'attirer dans ses États; mais ce grand homme refusa les présents et répondit : *Je me dois à mon pays.*

dice des Enfers et d'autres tableaux de M. Serangeli promettaient un beau talent, quoique sa fermeté ait quelquefois dégénéré en sécheresse, et que son coloris tende au noir. M. Gautherot, du sein de ses inégalités, fait jaillir des étincelles heureuses. On peut citer son tableau de *Pyrame et Thisbé*, et surtout celui d'*Atala*, dans lequel il y avait de très-belles parties.

Quoique M. Le Thiers ait commencé par être élève de M. Doyen, l'École de M. David le réclame. MM. Le Thiers et Drouais furent les premiers qui marchèrent avec honneur dans les sentiers ouverts par ce grand maître. L'amitié rapprocha ces deux artistes, ainsi que le talent; ils vécurent, pour ainsi dire, en confraternité d'armes; ils furent inséparables à Rome. Le même atelier et les mêmes goûts, comme les mêmes études, les réunissaient. M. Le Thiers a eu le malheur de survivre à son illustre ami, mais il promet de nous le rendre. C'est, de tous les peintres de l'École actuelle, un de ceux qui entendent le mieux ce qu'on appelait une grande machine.

L'esquisse de son *Brutus* est un magnifique carton, qui semble échappé des mains de Jules Romain; son *Philoctète* est exécuté avec la plus grande vigueur, et annonce une science anatomique profonde.

Nous félicitons cet artiste, ou plutôt notre histoire, de ce qu'elle sera transmise par ses pinceaux à la postérité, avec autant d'énergie que de fidélité (1). De même que plusieurs poëtes sont destinés, par leur génie, au genre lyrique, de même il y a des peintres qui paraissent destinés à représenter les grandes scènes de l'histoire. M. Le Thiers est de ce nombre. Nous aurons occasion de revenir sur le compte de cet artiste, en parlant du tableau qu'il a exposé cette année, et c'est ainsi que nous ferons connaître particulièrement les talents de MM. Ingres, Bergeret, Berthon, en analysant, dans le cours de cet ouvrage, leurs différentes productions.

(1) M. Le Thiers est chargé par le gouvernement de quelques travaux; il a fait plusieurs portraits de la famille impériale.

BIBLIOGRAPHIE.

Handbuch der kirchlichen Kunst-Archæologie des deutschen Mittelalters. Von Heinrich Otte. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit zahlreichen Holzschnitten und anderen Abbildungen. Erste Lieferung. Leipzig, T. O. Weigel. 1863. 268 S. 8. (*Manuel de l'archéologie sacrée du moyen-âge en Allemagne, par Henri Otte.*)

Ce que l'Abécédaire de M. de Caumont est pour l'étude de l'archéologie du moyen âge en France, c'est à peu près pour l'Allemagne le livre dont nous venons d'indiquer le titre. L'un et l'autre ont acquis une certaine célébrité, parce que l'un et l'autre embrassent, avec une exactitude et une érudition uniformes, non-seulement l'archéologie elle-même, mais encore ses branches auxiliaires. C'est pourquoi il n'y a aucun ouvrage qu'on cite plus dans la littérature archéologique que ceux-ci, qui sont devenus comme une espèce de code pour les éléments de cette science. A cette ressemblance intérieure vient de se joindre une ressemblance extérieure, qui, loin d'être le fruit du hasard, est due à la valeur des matières traitées. De même que le livre de M. de Caumont a déjà atteint, si je ne me trompe, une quatrième édition, de même celui de M. Otte vient de toucher à ce même nombre. Mais on peut dire que cette quatrième édition est un livre tout à fait nouveau, lequel, supposé que les livraisons suivantes ressemblent, dans l'étendue et l'abondance des matières, à la première, contiendra au moins le triple de ce que contient la troisième, qui a paru il y a neuf ans. Voilà la grande différence du livre de M. Otte à celui de l'archéologue français, différence qui m'engage à porter l'attention des lecteurs de votre journal sur un ouvrage aussi important.

Pour vous mettre à même de mieux apprécier ce que nous apporte la première livraison de cette édition, il est à propos de vous donner un résumé de l'ordre des matières traitées dans l'édition précédente. L'auteur, après avoir parlé, dans l'Introduction, sur l'art en général et spécialement sur l'archéologie sacrée du moyen âge et de la littérature archéologique en Allemagne, divise l'ensemble en trois grandes parties, dont la première contient en deux chapitres *les monuments de l'art*, savoir : 1° les églises en général, leur orientation, alignement et édification, leur plan, les différentes espèces de chapelles et les matériaux ; puis les différentes parties des édifices sacrés ; 2° le mobilier des églises, tels que les autels et leur décoration, les tabernacles, les stalles, les fonts baptismaux, la

chaire, l'orgue, les monuments funéraires, les cloches et les autres objets mobiliers. La seconde partie principale, consacrée à *l'histoire de l'art*, donne : 1° dans l'architecture, la classification et les traits caractéristiques des styles du moyen âge, depuis le style roman primitif jusqu'au style ogival flamboyant, chapitre qui renferme une liste des églises du style roman (y compris celui de transition) et ogival, laquelle, telle qu'elle est dans la troisième édition, est de nature à être rectifiée et enrichie infiniment, ce que le savant auteur, par suite d'un grand nombre de publications nouvelles, et surtout de l'excellente *Statistique de l'art du moyen-âge en Allemagne* par M. Lotz, ne manquera certainement pas de faire. C'est à cette partie historique que M. Otte a ajouté un appendice sur les loges maçonniques et une liste des architectes allemands du moyen âge. 2° Il en est de même de ce que contient l'histoire de la sculpture et de la peinture. En cela, l'auteur se borne, à juste titre, aux églises et à leurs ouvrages décoratifs, mais une grande partie de ces données aura besoin de nombreux compléments. Enfin, la troisième partie de l'ouvrage, laquelle s'occupe des *branches auxiliaires de l'archéologie* que voici : l'épigraphie, l'héraldique et l'iconographie, auxquelles se joignent un complément chronologique et un glossaire architectonique.

Si, non-seulement de la part des protestants, mais encore de celle des catholiques, on a parlé avec éloge des trois éditions du manuel de M. Otte, et surtout de la troisième, il faudra que le panégyrique qu'on fera de l'édition commencée soit d'autant plus grand. Car la première desdites trois parties principales, laquelle, dans la troisième édition, ne remplit qu'une cinquantaine de pages, embrasse maintenant plus de cinq fois autant. C'est que toute la matière, traitée dans celle-là à la manière d'un compendium dont le texte est suppléé par de courtes remarques, a été soumise dans celle-ci à l'examen le plus soigneux, et enrichie d'exposés détaillés et d'un grand nombre d'exemples instructifs ; de sorte que, quant à ces exemples, on dirait que l'auteur paraît avoir anticipé sur tant de choses, qu'il lui en restera fort peu à ajouter dans la partie seconde ou historique. Et ce qui caractérise les autres ouvrages archéologiques de M. Otte, qui, bien éloigné des grandes bibliothèques et des ressources littéraires, n'est qu'un simple pasteur de village, distingue particulièrement toutes les opinions et tous les renseignements que nous donnent ses notes détaillées. Elles prouvent que, malgré son séjour champêtre, il n'est point demeuré en arrière des recherches auxquelles se livrent aujourd'hui les archéologues allemands, ni des découvertes qui en sont l'heureux résultat. Témoin la grande quantité de publications nouvelles qu'il cite dans ses notes, et dont il a lu attentivement tous les passages relatifs à son sujet.

Permettez-moi de prendre dans les nombreuses matières contenues dans la présente livraison, quelques-unes de celles sur lesquelles on vient de

répandre une nouvelle lumière, par exemple, les chapelles doubles, assez nombreuses en Allemagne, mais presque inconnues en France. Comme il était naturel que le chapitre qui traite de toutes sortes de chapelles, fût, par suite des découvertes récentes, entièrement nouveau, ainsi avant toute chose celui où l'auteur explique la destination et l'usage présomptifs des chapelles doubles, lesquelles, situées l'une au-dessus de l'autre, forment ordinairement une partie de l'étage supérieur des châteaux. Si, dans l'édition précédente, l'auteur, suivant l'opinion de MM. Stieglitz et von Quast, disait simplement, p. 6 « que la chapelle supérieure était l'espace principal, plus haut et plus richement décoré, tandis que la chapelle inférieure, arrangée plus simplement, n'était destinée, selon toute apparence, que pour les domestiques du château, » il semble, dans un exposé plus détaillé de la présente édition, p. 20 et suiv., se ranger à l'avis de feu M. Weingartner, qui, dans son opuscule sur les clochers (*System des christlichen Thurmbaues*), prétend que la chapelle inférieure n'est rien qu'une chapelle sépulcrale; « ce qui, ajoute M. Otte, sera bien vrai pour la plupart de ces édifices, » quoique, pour la chapelle double (?) qui se trouve dans le château de Trausnitz, en Bavière « dont l'étage supérieur ne consiste qu'en une tribune qui, entourant trois côtés du bâtiment rectangulaire, était évidemment destinée pour les maîtres du château, » il soutienne l'opinion que ce bas étage ou plutôt le rez-de-chaussée a servi d'église à la communauté domestique. Personne, sans doute, ne contestera cette opinion, mais l'auteur me permettra d'objecter que cette chapelle de Saint-George diffère essentiellement des chapelles doubles proprement dites, qui consistent en deux étages séparés, dont chacun est couvert d'une voûte, excepté qu'il se trouve ordinairement dans le plancher de l'étage supérieur une ouverture qui, entourée d'un parapet ou d'une grille de fer, permet de regarder dans l'étage inférieur. Ainsi nous croyons que cette chapelle n'est point en état d'ébranler l'opinion de M. Weingartner, que les bas étages des véritables chapelles doubles avaient toujours une destination sépulcrale et renfermaient le tombeau du fondateur.

Après avoir également donné un exposé nouveau sur les matériaux et la technique de l'architecture, l'auteur, en parlant des différentes parties d'une église normale, fait, à l'exemple de M. von Quast, la distinction du chœur (*chor*) d'avec le sanctuaire (*altarhaus*). Celui-là embrasse souvent aussi la croisée, même les deux ailes du transept; celui-ci n'est que l'espace destiné à l'autel. Tout en avouant que ces deux noms-là sont très-souvent identiques, il faut bien approuver cette distinction désignative.

Une singularité que, jusqu'à présent, on ne paraît pas avoir assez appréciée, c'est que les églises romanes à deux chœurs et à deux cryptes, qui se rencontrent si souvent en Allemagne, sont presque aussi rares en France que les chapelles doubles mentionnées ci-dessus. Il est vrai que

l'auteur a bien rapproché ce que les archéologues allemands ont avancé sur ce sujet; néanmoins, il n'y a pas encore une explication qui, à notre avis, satisfasse dans tous les cas où l'on rencontre les deux cryptes. En outre, nous croyons qu'il vaudrait bien la peine d'examiner pourquoi ce dualisme, comparable à celui des deux transepts des églises anglaises, ne se trouve guère qu'en Allemagne, c'est-à-dire pourquoi ce n'est guère qu'ici qu'on a consacré à deux patrons un grand nombre d'églises, et que le plan de l'église abbatiale de Saint-Gall, en Suisse, a été si souvent imité. Ne serait-il pas aussi difficile d'en indiquer les causes que de démontrer pourquoi les ambulatoires des églises romanes à chapelles rayonnantes, si fréquents en France, n'ont été imités en Allemagne qu'une seule fois, je veux dire dans l'église Saint-Godard, à Hildesheim? Ces choses-là restent encore à approfondir.

Les additions et amplifications que M. Otte a données aux autres chapitres de cette partie principale, et surtout aux objets mobiliers des églises, étant toutes trop considérables et trop instructives, pour que l'on sache auxquelles donner la préférence dans un compte rendu, il vaut mieux renvoyer le lecteur à ces exposés mêmes. Nous ne doutons pas qu'ils n'en soient extrêmement satisfaits et qu'ils ne souhaitent avant tout que le savant et aimable auteur ne manque ni de temps ni de santé pour pouvoir continuer sans interruption non-seulement cet ouvrage commencé, mais encore son *Histoire de l'architecture allemande*, qui est également en voie de publication.

H.-A. Muller.



CORRESPONDANCE.

A messieurs les directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

A quel usage pouvait servir la construction, d'ordinaire placée dans le chœur de certaines églises et nommée le Robinet?

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Pour Roquefort, *le robinet* est une espèce de suisse d'église (1). Or, l'illustre érudit, pour appuyer son opinion, emprunte au grand compte du chapitre de Saint-Amé, de 1768, ce document : A Mrs, pour vin de résidence, au nombre de vingt-six, y compris secrétaire, bâtonnier et *robinet*, à chacun trois patars.

Quoi qu'il en soit, nous avons lieu de croire que le comptable de cette célèbre collégiale douaisienne pensait tout autrement, alors que, en 1538, il portait en dépense XII s. donnés à ung painctre, *pour avoir pourtraict ung patron pour faire ung robinet, que mess. ont intention faire faire pour le chœur de leur église.*

Plus d'un siècle auparavant (1424), un prévôt de Saint-Pierre de Douai demande à estre inhumé dedens le cœr de leditte église Saint-Pierre, *devant le robinet* (2).

A Valenciennes, Jehan Creste, dont les deux testamens (1441-44) sont si précieux pour l'histoire de l'art, mentionne aussi *le lieu de Robin.*

(1) Supplément au glossaire de la langue romane, p. 270.

(2) Tels les legs de ce curieux testament : as pocres membres de Dieu, à cascun, ung vies parasis. Dona et lessa à tout le collège de Saint-Pierre, tant canoines comme cappellains, quatre liv. à pitanche, pour boire ensamble, à le querque de dire vegillez; commendassez et messe. it., pareillement au collége de Saint-Amé quatre liv. à pitanche, à telle et samblable querque. it., as prescheurs et frères misseurs, cascun lieu, ung franc à pitanche, à tel et à samblable querque. it., à le Trinité seze solz, à tel et samblable querque. it., donna et lessa pour Dieu et en aumosne, à Estenenet Pinchon, sen nepveu, fillœul, *tous ses livres*, pour prier pour l'âme de luy. Lessa à Jehan Burghot, prestre et cappellain de Saint-Pierre, *ses coutiaulz virelez d'argent qu'il porte à toute jour.* (Plusieurs occient de hayne que de coutel pour paour de la paine, dit un moraliste du XVe siècle, Ms., n° 291, fol. CXXXIII r°.) *et, aveuc ce, se courtte hupplande chevauchoire, et féru et fourée de gris.* A sire Gille Lodille, prestre, *sen bréviarre et sen court mantelet chevaucheret.* A son frère, chanoine de Saint-Pierre, le milleur gobelet d'argent qu'il ara en son ostel. (Couvertures en parchemin d'un reg. aux comptes de Saint-Amé, arch. gén. du Nord.)

Creste, clerc du dyocèse de Cambray, licentié ès droit canon et civil, canonne prébendier dez églises de Nostre-Dame de le Salle, en Valenchiennes, de Sainte-Waldzrut, de Mons, et de Saint-Pierre, de Leuze, au diocèse de Cambray, exprime d'abord le désir si éminemment chrétien qu'il soit donné, au jour de son premier service, à *mille povres*, à cascun vi^d^., et xii^d^. à cascun des enfans portans communément soupplis à l'église des canonnes, *disans leur sepsalmes par livres tenans en leurs mains.* (En 1527, on parle d'ung grand livre, *en forme de grecq ou de messel.*)

Puis, pensant à l'ornementation de sa tombe, il voelt avoir *une représentacion de marbre de le Trinité, en le fachon et manière qu'elle est à l'églize Sainct-Jaque* (1), faite pour maistre Gilles Jour devant, en son temps curé de leditte églize, attaquié contre le mur au bout du grant aultel, et *estre présenté* (à la Trinité) *par le vierge Marie, et celle représentacion estre mise contre le mur, devant le place où il eslyt se sépulture.*

Il ajoute : Je laisse et ordonne cent livres, *pour le fachon de* 1 *angle*

(1) Se je voe et prommet à saint Jacques Aler, par condicion qu'il me garisse, et je soye garis par médecine, certainement, sans miracle, je ne doy pas le voyage, pour tant que la condition n'est pas accomplie. Le moraliste ajoute : le pape dispense de veu de continence et de la Sainte-Terre, de Romme et saint Jacques, et non pas les aultres, et les évesques dispensent as aultres veulz et pélerinages. (Ms., nº 291, fol. 11^c^, XLVI vº, XLVII rº.) — Nous pensons que nos lecteurs ne seront pas fâchés de savoir pourquoi (à en croire *la Forteresse de la foy*) Dieu a refusé aux chrétiens la possession de la Terre-Sainte; pour ce qu'il ne voult point que les xpiens péchent en la terre en laquelle Jhuscrist, son filz, souffri passion pour les péchiés des hommes; car yl réputeroit ce à grant yniure. Yl n'est pas ainsy yniuré des Sarrasins; car ylz sont chiens. Yl desplairoit moult au roy, se ses enfans, ou chevaliers, pissoient en sa chambre: mais, quant ung chien y pisse, yl n'en tient compte. Ainsy est-yl nostre pourpos de la Terre-Sainte; car yl desplairoit moult à Jhuscrist que nous, quy sommes ses enfans, par foy et par baptesme, faisons en ycelle corruptions et prophécies ; mais yl ne tient cure des Agariens, non plus que de chiens. —Et pourtant, comme, ès maisons des roix xpiens, li gardes des portes sont hommes difformez, quant on en peut recouvrer, comme Ethiopiens, tellement que n'y peult entrer, soit fil de roy, ou chevalier, synon par leur moyen, ainsy Jhuscrist, en son palaix de la Terre-Sainte, permet que les gardes des portes de ces pays soient hommes difformez : c'est assçavoir bestiaux et mescréans, affin que des enfans et chevaliers xpiens ne soient admis sy non par leurs mains à entrer en la Terre-Sainte. (Fol. 471 vº, 472 rº et vº.) — Ne voit l'en pas aussy en aucuns chasteaux, ou ès naves de la mer, et meismes ès maisons des villains, que yl y a chiens quy gardent l'entrée, affin que, sy aucun y entre, quy veulle mal au lieu, qu'il ne soit racusé par l'aboy du chien. Ainsy les gardes de la Terre-Sainte sont les chiens sarrasins, affin que aucun ne entre, quy veulle mal au lieu, qu'il ne soit racusé. (Ibid. vº.)

(ange) *de matière telle qu'est le pupistre* (1) *de l'Evangelyer*, scitués au bout du grant autel de Saint-Jehan (2), que on dist estre donné par feu maistre Grart de Pierefontaine, *lequel angle soit fait en forme de soudiacre revestu de tournikiau, semé de rolles, seloncq le nom des épistres saint Pol, saint Jehan et saint Jak : c'est assavoir ad Romanes, ad Corinthios, ad Galathas, et cetera, scitués ou cœr entre les siéges, ou lieu de Robin* (1).

Cet angel me rappelle, messieurs les directeurs, que le moraliste du xv[e] siècle, auteur de *la Forteresse de la foy*, déclarait qu'au v[e] chiel de Mahomet (2) il y a grande multitude de angelz, desquelz les faiches sont à manière de ostoirs (autours).

Quant aux quatre angeles qui portent la chaière de Dieu sur leurs espaules, ils ont chascun quatre faches : c'est assavoir d'homme, de lion, de beuf et d'aigle (3).

Il ajoute : Les sarrasins dégabent les crestiens pour ce qu'ilz poindent Dieu séant comme en haultain siége judicial, et, auprez de luy ung homme, ung veau et ung lion.

Puis, pour prouver combien est rationnel le culte rendu aux images, il dit : Adont (avant J.-C.) les hommes n'estoient pas telz qu'ilz deservissent de estre adorez ; car ylz estoient incrédules et rebelles, et n'estoit point honneste que leurs âmes fussent en enfer et les corps fussent honnourez en terre : mais, aprez que Dieu prist char humaine et qu'il fu fait figurable, et que les âmes des sains sont en paradis, yl n'est pas inconvénient que les ymaiges soient ès églises et soient *adorez* des hommes. —

(1) L'abbé, pour prêcher, *monta sur un pulpitre*. (Légende de saint Josse, traduction de Jehan Mielot, Ms., n° 420, fol. 81 v°.)

(2) Saint Jan l'Évangeliste (s'il morut, touttesfois, quy esse qui l'oseroit dire!) descendit par un jour de Pasque en une fosse quarée, qu'il avoit fait faire au millieu de l'église, et une clarté quy descendy sur luy, yl fut translaté, ainsy que Dieu volut, en tel lieus qu'il pleut à Dieu. Yl fut bien ensepvely de Dieu que nulz hommes ne s'en mesla. Sermons du xvi[e] siècle, Ms., n° 220, fol. 122 r°. (Nous trouvons en escript que Dieu ravy Moese et fut mis sur ung perron, et incontinent s'en monta au ciel. Ms., n° 495, fol. 65 r°.) — Lors de la Cène, sainct Jehan s'endormy au giron de Ihesucrist et en dormant, Ihesucrist luy révéla les secretz du ciel. (La destruction de Jhérusalem, Ms., n° 495, xvi[e] siècle, fol. 24 r°.)

(1) Arch. de l'hôtel de ville de Valenciennes.

(2) Mahomet (lequel, selon *la Forteresse de la foy*, fut endoctriné par Sergius, moisne de l'ordre de saint Benoit, fol. 357 r°.) deffent à boire vin et le jeu d'escès et de tables qu'il répute des plus grans péchiés, entre les aultres, pour tant que Machommet s'enyvroit pour la friandize du vin et s'endormoit vilement sur les fumiers comme ung pourchil. (*Traité de l'amour divin*, Ms., n° 291, fol. 380 v°.) — Mahomet a promis aux Sarrasins la glore des asnes et des pourchaux. (Ms., n° 234, fol, 50 v°.)

(3) Fol. 357 r°, 358 2° et v°, Ms., r° 234.

Et que Dieu soit point par les crestiens en son throsne avoec quatre bestes, ce n'est pas chose irraisonnable; car, comme Ezéchiel (c. 1.) ait veu ceste vision et similitude et les ait escript, les crestiens le peuent licitement poindre pour en avoir mémoire (1).

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les Directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 24 avril 1863.

(1) Fol. 400 r° et v°. — De son côté, le moraliste du XV[e] siècle qui a composé *le Miroir de la mort*, dit que la passion de J.-C. fut moult dure, pour tant que son précieux corps fut composé et formé au ventre virginal et du plus précieux et pur sang d'icelle très-sacrée et très-précieuse vierge, sa mère. Certes, il estoit si tendre et tant délicatif que une pointure d'aguille luy faisoit plus de douleur que à nous, gros vilains corruptibles, ung coup de lance, et un jenne luy donnoit plus d'afflictions que à nous, gros vilains, jeuner une sepmaine, ou pareillement de aler deschaulz sur la terre, comme il aloit, que à nous sur pierres dures; et pour tant, par les pénitances qu'il enduroit, il sambloit qu'il eust mieulz eage de chinquante ans que de XXXII, comme il appert en l'Evangille, par ce que les juyfz luy disoient. (Bibl. valen., Ms., n° 232, fol. CXXIII v°.)

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Picot et ses procédés de restauration des peintures par l'enlèvement — La calligraphie appliquée aux Beaux-Arts. — Réproduction à l'eau-forte des joyaux du Louvre. — Le roi don Fernand de Portugal et l'aquafortiste M. Maxime Lalanne. — Découvertes archéologiques, ect., etc., etc.

*** Nous avons l'intention de réunir successivement tous les détails que nous fourniront les journaux du temps sur les premiers essais de Picaut ou Picot, qui avait trouvé un procédé pour transporter sur de nouvelles toiles les tableaux, ou qui, du moins, fit en France l'application d'un procédé connu et employé depuis longtemps en Italie. Voici d'abord ce que nous lisons dans la *Feuille nécessaire* (Paris, Lambert, 1759, in-8°, pag. 280) :

« La seconde antichambre du Roi, autrefois la chambre de saint Louis à Fontainebleau, exigeant de grosses réparations, les belles peintures à fresque qui l'ornoient auroient péri sans l'art de M. Picot. Cet artiste, auquel nous devons la conservation de plusieurs morceaux précieux, tels que le grand tableau du Roi, représentant saint Michel, par Raphaël, opère d'une manière qui, loin de préjudicier ni à la touche ni au coloris d'un tableau, lui rend au contraire le moelleux et la fraîcheur qu'il avait perdus. Comme il détache la superficie la plus légère de son fond, sans emporter même la première impression, la fresque, toute fragile qu'elle est, ne risque rien entre ses mains. M. Picot, chargé par le Roi d'enlever les cinq morceaux qui décoroient l'antichambre de Fontainebleau, est actuellement occupé de ce travail.

« Ces morceaux sont dus à Primatice et représentent divers événements de la guerre de Troie ; le premier est l'assemblée des princes grecs qui élisent Agamemnon pour chef ; le second, qui étoit au-dessus de la porte de la galerie, est un sacrifice ; le troisième représente les regrets et les pleurs de Ménélas après l'enlèvement d'Hélène ; le quatrième est le ravissement de cette princesse ; le cinquième, Achille déguisé en fille dans le palais du roi Lycomède et reconnu par Ulysse.

« Ces morceaux peints sur un fond de pierre de grez, ont souffert du peu de soin et du laps de temps; leur conservation et pour ainsi dire, leur rajeunissement est un avantage que l'industrie du sieur Picot peut seule nous procurer.

« Le procédé dont se servait Picaut pour restaurer les tableaux en les transportant sur des toiles neuves, fut perfectionné depuis par plusieurs de ses rivaux. Un deux, Gautier D'Agoty, inventeur d'un art d'imprimer les gravures en couleurs, prétendit même avoir mis en usage un procédé analogue bien avant Picaut. Le *Journal de Paris*, dans son n° 224

de l'année 1778, nous fait connaître les heureux résultats obtenus par le nommé Dubuquoy.

« Aux auteurs du journal.

« Messieurs, l'art de conserver les tableaux des grands maîtres étant des plus intéressants, le public doit des encouragements au petit nombre d'artistes qui s'y consacrent. Le sieur Dubuquoy vient, par ses talents en ce genre, de s'acquérir des droits incontestables sur notre admiration et notre reconnaissance. Il n'est point d'amateur qui n'ait sans doute connu un tableau peint sur bois, de Valentin, de 9 pieds de haut sur 7 de large, représentant la Naissance de la Vierge, placé sur la porte de la sacristie de notre église de la rue Saint-Jacques. Ce tableau, cité dans les archives de Paris comme un des plus beaux dont la France soit en possession, étoit devenu méconnaissable par les ravages du temps. Le bois en étoit pourri et une grande partie de la peinture levée par écailles. Nous cherchions les moyens de conserver les restes d'un morceau si précieux, lorsque le sieur Dubuquoy s'offrit, il y a environ trois mois, de détacher la peinture du bois pour la remettre sur toile, de conserver exactement toutes les parties du dessin et de faire revivre les couleurs. Ce qu'il a exécuté avec tant de succès, que le tableau paroît tel qu'il a dû sortir des mains de son célèbre auteur. Nous croyons devoir ce témoignage authentique de notre satisfaction aux talents supérieur de ce jeune artiste.

« Ce tableau occupe depuis hier, mardi 11, la même place qu'auparavant; le public jugera par lui-même si un tel succès n'est pas digne de son suffrage. Il a déjà mérité cela d'un grand nombre d'amateurs qui ont admiré ce chef-d'œuvre dans l'atelier du sieur Dubuquoy.

« Nous avons l'honneur d'être, etc.

GUILLON, supérieur des Dominicains de la rue Saint-Jacques,
J. PEYSSARD, procureur.

*** On exposa, en 1778, au Salon de la Correspondance des arts, fondée par La Blancherie, un bien curieux spécimen de la calligraphie appliquée aux beaux-arts. C'était un dessin fait à la plume sur vélin de 5 pouces et demi de hauteur sur 8 de largeur, représentant la Cène. « Les traits dont les treize figures sont formées dit une lettre de La Blancherie insérée dans le 227 du *Journal de Paris,* sont des lettres presque imperceptibles sans le secours de la loupe, qui composent en entier 160 pages d'écriture grand in-8° de différents offices de l'église. Il a été tiré du cabinet de la reine de Suède, à Rome. Il porte la date du temps où il a été achevé le 17 août 1586, ainsi que le nom de l'auteur Marius Matanius, docteur en médecine et en philosophie à Venise. L'exécution, unique peut-être en son genre, a reçu beaucoup d'éloges. Il est entre les mains du R. P. Esprit, supérieur général de la congrégation des RR. PP. Augustins de la place des Victoires. »

*** Nous nous faisons un plaisir de répéter la note suivante, qui est venue de bonne source au *Constitutionnel* :

« M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, voulant étendre la connaissance et faciliter l'étude des meilleurs modèles pour l'art et l'industrie, vient d'autoriser le conservateur du Musée des Souverains et des collections du moyen âge et de la renaissance à confier à M. Jules Jacquemart la reproduction par la gravure à l'eau-forte des joyaux, vases et objets précieux qui sont exposés au Louvre, pour la plupart, dans la Galerie d'Apollon. Plusieurs ont servi à l'usage personnel des rois et des reines de France. Tels sont : l'épée de Charlemagne, le vase d'Aliénor, femme de Louis VII ; l'agrafe du manteau royal de saint Louis, le miroir de Marie de Médicis. Tous sont l'œuvre des plus habiles artistes de chaque siècle, commandés par nos rois ou leur ayant été offerts en présent ; leur provenance et les souvenirs qui s'y rattachent garantissent leur authenticité, et, à ce titre, ils sont les guides les plus sûrs en même temps que les modèles les plus variés. »

*** On trouve dans la *Gironde*, journal de Bordeaux, une jolie anecdote que nous nous plaisons à enregistrer pour servir à l'histoire des princes artistes :

Pendant son séjour à Bordeaux, le roi don Fernand de Portugal a bien voulu faire exception à son strict incognito en faveur d'un aquafortiste, M. Maxime Lalanne. On sait que le roi a gravé lui-même à l'eau-forte une centaine de planches, dont quelques-unes ont une très-réelle valeur d'art : ce sont des scènes fantastiques ou grotesques, des épisodes de chasse ou de *high-life* au milieu d'encadrements inventés avec beaucoup de fantaisie et croqués au trait avec verve. Don Fernand a manifesté à M. Lalanne, qui lui montrait les planches publiées par la Société des aquafortistes, le désir d'être inscrit au nombre des membres de cette Société : « Mais, a-t-il ajouté gracieusement, j'insiste, par prudence, pour que mon œuvre paraisse avant celles que vous ont promises le roi de Suède et Mme la princesse Mathilde, car ce sont de véritables artistes, et je ne suis qu'un amateur de bonne volonté. »

*** On écrit de Marseille, le 22 octobre :

« On vient encore de faire dans la rue Impériale une découverte très-intéressante pour l'archéologie. Ce sont des pierres sur lesquelles des figures se trouvent sculptées ; parmi elles, quelques-unes sont coiffées d'un bonnet qui ressemble assez au bonnet phrygien. On suppose que ces pierres remontent à une date très-reculée, et qu'elles devaient faire partie d'un temple phénicien. Ces monuments précieux ont été déposés au Musée. »

*** M. Charles Read a communiqué au savant éditeur des Mémoires de Jean Rou, que nous avons cités plus d'une fois, une note intéressante relative à ce portrait du collectionneur d'estampes, que La Bruyère a tracé dans ses *Caractères*, au chapitre *de la Mode :*

« Voulez-vous, ajoute *Démocède*, voir mes estampes ? Et bientôt il les « étale et vous les montre. Vous en rencontrez une qui n'est ni noire, ni « nette, ni dessinée, et d'ailleurs moins propre à garder dans un cabinet « qu'à tapisser, un jour de fête, le Petit-Pont ou la rue Neuve : il con- « vient qu'elle est mal gravée, plus mal dessinée ; mais il assure qu'elle « est d'un Italien qui a travaillé peu, qu'elle n'a presque pas été tirée, « que c'est la seule qui soit en France de ce dessin, qu'il l'a achetée « très-cher, et qu'il ne la changerait pas pour tout ce qu'il y a de meil- « leur. J'ai, continue-t-il, une sensible affliction, et qui m'obligera à « renoncer aux estampes pour le reste de mes jours. J'ai tout *Callot*, « hormis une seule, qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages, au « contraire, c'est un des moindres, mais qui m'achèverait Callot. Je tra- « vaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère enfin « d'y réussir : *cela est bien rude !* »

On s'est demandé, dit M. Charles Read, lequel des grands collectionneurs de son temps La Bruyère avait eu en vue, et l'on a hésité entre Ganières, écuyer de feu la duchesse de Guise, qu'indique la clef manuscrite, et le premier président de Gaignères, ou le marquis de Béninghen, premier écuyer du roi, que nomme la clef imprimée. Mais il est plus probable que le moraliste a plutôt songé à l'abbé de Marolles et à Quentin de Lorangère, qui avait formé des suites très-complètes de l'œuvre de Callot. Le Catalogue de ce dernier, donné par C.-F. Gersaint, contient un article cité par Walckenaer dans son édition de La Bruyère, qui a pu fournir le dernier trait de *Démocède*. Il s'agit d'une petite Vierge *gravée très-légèrement et pointillée, sans nom de Callot*, que possédait M. Mariette, et qui faisait envie à M. de Lorangère à tel point que M. Mariette ne put résister à ses instances redoublées, *ni au prix* qu'il offrit de la pièce pour la lui arracher.

*** On annonce la mort, à Florence, du peintre ferrarais Ungherelli, bien connu pour son adresse à imiter les œuvres des XIVe et XVe siècles.

L'ART DE LA LITHOGRAPHIE

ET

SES RESSOURCES,

A PROPOS D'UN ARTICLE DE M. HENRI DE LABORDE.

Un écrivain français d'une haute érudition, et dont l'opinion est souvent appelée en témoignage dans les questions d'art, M. Henri de Laborde, vient de publier, sous le titre : *De la Lithographie, dans ses rapports avec la peinture et les peintres de l'École française*, un travail étendu et inséré dans la livraison du 1er octobre de la *Revue des Deux-Mondes*.

Écrites avec une élégance et une concision remarquables, de plus, signées d'un nom si justement estimé dans le domaine de la science et de la critique artistiques, ces pages devaient, à ce double titre, autant que par le sujet qui les avait inspirées, attirer tout particulièrement l'attention de ceux qu'intéressent par goût ou par état ce genre de questions. Aussi les avons-nous parcourues, nous pourrions presque dire avec avidité, et méditées avec tout le sérieux que comportaient le sujet et son interprétation. Suivant l'auteur dans les développements de son travail, il nous a fallu faire, en quelque sorte, un effort sur nous-même pour séparer de la forme séduisante, le fond de sa pensée ; mais, dès l'instant que celle-ci s'est présentée à nous dans toute sa candeur, nous n'avons point tardé à reconnaître qu'il ne nous était pas possible d'adopter les idées émises par le savant écrivain sur l'art dont il a cru devoir faire le sujet de son travail, et c'est cette divergence de vues qui nous porte aujourd'hui à entreprendre de ses appréciations une étude critique dont le résultat pourra être d'en atténuer la portée aux yeux du lecteur impartial.

I

M. de Laborde, dès le début de son travail, nous expose sa pensée tout entière sur la lithographie : « A peine compte-t-elle

un demi-siècle d'existence, » dit-il, « que déjà elle semble avoir traversé toutes les phases qui marquent dans la vie d'un art la période d'affaiblissement et de déclin. » « Elle ne saurait, » dit-il plus loin, « prétendre à une rivalité impossible avec la gravure, n'étant apte qu'à nous rendre l'apparence des choses dont il appartient exclusivement au burin de nous faire sentir le fond. » Donc, il ne peut nous rester aucune illusion sur la valeur de la lithographie prise comme procédé, et si M. de Laborde consent à s'en occuper à ce point de vue, c'est uniquement parce qu'elle peut, dans les limites qui lui sont assignées, exercer une action utile et *même* conquérir une part d'honneur, le crayon pouvant être pour l'art un instrument de progrès, et le crayon lithographique un moyen de popularité dont on peut utilement tirer parti. Cependant, s'il veut bien croire qu'il y aurait « quelque injustice à ne voir dans la lithographie qu'un art et des procédés absolument frivoles, il ne lui accordera d'attention que pour autant qu'elle réussisse à se faire oublier. Dès lors, parfaitement à l'aise, M. de Laborde étudie, avec tout le plaisir que peut éprouver un appréciateur éclairé des œuvres artistiques, les planches lithographiées par les Vernet, Géricault, Charlet, Delacroix, Bonnington, Déveria, Decamps, Raffet et Gavarni; enfin, il termine son travail par un très-rapide et très-superficiel coup d'œil jeté sur les œuvres lithographiques écloses à l'étranger. Et pour ajouter deux mots à ce bref aperçu, si, en dehors des quelques artistes dont M. de Laborde étudie tout particulièrement les travaux, il en est, par ci par là, qui obtiennent l'honneur d'une mention, c'est presque toujours pour signaler leur infériorité relative, tant est profonde chez l'auteur la conviction que tout progrès dans le travail matériel de la lithographie doit avoir pour résultat de la rendre de plus en plus incompatible avec l'art.

II

A l'époque où se firent en Allemagne, en France et ailleurs, les premiers essais lithographiques, il s'en faut que d'emblée l'on vît les artistes s'empresser de confier au nouveau procédé le soin de reproduire leurs inspirations. Il existait chez eux une certaine défiance, bien naturelle du reste, en présence d'une invention dont ils ne se rendaient encore qu'imparfaitement

compte, défiance qui était de nature à paralyser quelque peu les moyens de ceux mêmes qui les premiers eurent l'audace de tracer sur la pierre des croquis auxquels, à tout prendre, ils semblent avoir au début attaché une importance secondaire. Ce ne fut donc que lorsqu'ils se crurent assez familiarisés avec le maniement du crayon lithographique et ses effets que les artistes purent donner une libre carrière à leur imagination, et c'est de cette époque que datent les travaux dont l'analyse fait l'objet du travail de M. de Laborde. Tour à tour, on vit des maîtres de la valeur de Géricault, Vernet et Charlet livrer au public des travaux qui portent, comme les eaux-fortes des anciens, l'empreinte la plus vivace de l'individualité de leur auteur, et nous comprenons parfaitement tout le plaisir qu'a dû éprouver M. de Laborde à étudier à la fois en artiste et en iconophile ces travaux précieux. Il y trouvait sans nul doute le reflet de ces chefs-d'œuvre issus de la pointe des grands maîtres du temps passé, créations immortelles que l'on aime davantage à mesure qu'on les connaît mieux.

Mais, en traçant sur la pierre leurs fantaisies, Vernet, Charlet et Géricault devenaient-ils bien vraiment des lithographes dans l'acception réelle du mot? N'y a-t-il pas ici chez M. de Laborde une confusion évidente de l'art et du procédé, éléments dont la réunion peut seule, nous en convenons, produire des ouvrages complets, mais dont la distinction doit, à notre avis, s'établir lorsqu'il s'agit d'œuvres aussi fugitives qu'un croquis, qu'il soit exécuté sur la pierre ou sur le papier. Et qui, par exemple, en admirant les dessins de Raphaël ou de tel autre grand maître, songe à s'extasier sur le choix plus ou moins heureux qu'ils ont pu faire de la sanguine ou de la plume comme moyen d'expression de leur pensée? Que, si nous insistons avec M. de Laborde sur le mérite des œuvres lithographiées de MM. Bonnington, Decamps et Raffet, il nous sera bien permis d'établir entre leurs œuvres et celles de Vernet, Charlet et Géricault, envisagées au point de vue technique, une différence essentielle, et, bien plus, d'y constater l'apparition de quelques-unes de ces *ficelles* du métier qu'il blâme sans restriction chez les successeurs de ces maîtres.

Mais il est un point de vue auquel nous ne pouvons ni ne désirons séparer ces illustres morts, c'est celui de l'originalité artistique, que tous ils ont possédée à un égal degré. Voilà le secret de leur supériorité sur leurs successeurs, et, ceci admis,

qu'est-il besoin de se préoccuper encore du procédé? M. de Laborde, d'ailleurs, n'est pas aveugle sur ce point; ce n'est que par moments qu'il se souvient, dans l'analyse des travaux de ses maîtres de prédilection, qu'ils se sont faits lithographes, pour les produire, et lui-même alors est parfois prêt à leur reconnaître des faiblesses.

Ainsi, il convient qu'Horace Vernet, à ses débuts dans la lithographie, traçait de maigres silhouettes à peine renforcées d'ombres pâles qui, tout en se raffermissant plus tard, n'en restent pas moins un peu grêles, défaut que rachèteront l'esprit, la grâce et d'autres qualités indépendantes du procédé lithographique à coup sûr, et bien propres, nous le reconnaissons volontiers, à compenser son insuffisance.

Nous le répétons : ni Vernet, ni Géricault, ni Charlet n'étaient des lithographes ; c'étaient, avant tout, des artistes dont les moindres inspirations étaient marquées au coin du génie, quel que fût leur moyen de traduction. La lithographie se présente à eux, ils en usent et ne lui demandent que la reproduction fidèle, exacte, de leurs idées : rien de plus, rien de moins. Bonnington, Decamps et Raffet cherchent davantage la couleur; ils pressentent les ressources que l'on peut tirer de la pierre, et si leurs petites créations n'ont plus la même simplicité de travail, est-ce à leur détriment ?

Decamps et Raffet, voilà de vrais lithographes; ils n'ont été, ni l'un, ni l'autre, surpassés jusqu'à ce jour dans la pratique. Ils étaient passés maîtres dans le maniement de l'outil, et, pour nous servir d'une expression de notre auteur, n'ignoraient aucun stratagème ni aucune recette, et ceci vient à l'appui de notre thèse, car, s'ils trouvent grâce devant M. de Laborde, ce ne pourra être qu'envisagés au point de vue de leur personnalité artistique bien tranchée, leurs qualités d'*ouvriers* devant forcément les englober dans la réprobation générale. Et M. Gavarni, enfin (chez qui l'on ne sait bien souvent ce qu'il faut admirer davantage, du fond ou de la forme), est-ce bien avec raison que M. de Laborde le considérera comme le dernier des *lithographes* français, le seul qui représente aujourd'hui la vie de l'art, en dehors de « l'activité stérile » et des « faux progrès » de l'industrie? Cette opinion est, à nos yeux, le résultat d'une nouvelle confusion.

C'est l'invention, l'inspiration, si l'on préfère, qui avant tout

constitue le véritable artiste. C'est là un point incontestable — on n'est grand qu'à condition d'être soi. — De ceci, résultera forcément, pour l'artiste créateur, une supériorité marquée sur celui dont le rôle se bornera à interpréter les inspirations d'autrui. Mais, pour les bien juger, les uns et les autres, il convient de les isoler, la confusion devant forcément tourner au détriment des seconds, auxquels il serait injuste, cependant, de refuser des titres à notre considération et bien souvent à notre admiration. Or, M. de Laborde n'a point tenu compte de cette distinction en prenant comme *criterium* des œuvres lithographiques les compositions de Vernet, Géricault et Charlet, qui devaient l'emporter toujours (quels qu'eussent pu être les défauts de leur exécution) sur celles des artistes qui n'ont consacré leur temps et leurs efforts qu'à reproduire des compositions à l'inspiration desquelles ils n'avaient eu aucune part. Il est vrai qu'à son appréciation, la lithographie a pour principale fonction de traduire directement une idée pittoresque, de l'inscrire sur la pierre au moment même où elle vient d'éclore dans l'esprit, et c'est en conséquence de ce principe que M. Gavarni pourra devenir le dernier représentant de la lithographie en France, et que les belles planches de MM. Mouilleron, Eug. Leroux et tant d'autres ne seront plus que des « œuvres adroites où les auteurs ont mal réussi à dissimuler l'insuffisance du procédé et dépensé leur habileté en efforts et en ruses pour donner au travail une apparence décevante de précision et d'achèvement. » Car si M. de Laborde ne refuse pas absolument à la lithographie le droit de retracer l'œuvre d'autrui, ce ne sera qu'à la condition qu'elle renonce à ses arrière-pensées ambitieuses de reproduction textuelle et approfondie.

Si le lecteur veut bien encore nous prêter quelque attention, nous allons examiner si l'insuffisance du procédé lithographique est aussi réelle que le prétend M. de Laborde.

III

« La lithographie, » dit M. de Laborde, « ne saurait prétendre à une rivalité impossible avec la gravure ; quoi qu'on tente dans ce sens, la gravure gardera toujours les priviléges que lui assurent ses éléments mêmes et ses lois nécessaires. Les reproductions de tableaux, où le crayon cherche à simuler, dans le ton,

dans le modelé, une intensité qu'il n'appartient qu'au burin d'exprimer, — toutes ces *banalités*, ces *contrefaçons*, ces *équivoques* ne servent qu'à fausser la notion et l'usage d'un moyen fort net en soi pourtant. »

Lorsque plus haut nous faisions ressortir la supériorité de l'artiste créateur sur l'artiste interprète, ce que nous disions n'était pas applicable seulement à la lithographie; dans notre pensée, nous établissions, on le comprend, la même distinction entre le graveur à l'eau-forte, le graveur personnel, et le graveur au burin, traducteur des œuvres d'autrui. Nous pourrons donc ainsi, faisant abstraction du procédé, placer sur la même ligne le maître qui, se servant du crayon lithographique, confie ses inspirations à la pierre, et celui qui, usant de la pointe, grave les siennes dans le cuivre. Il n'en sera plus de même lorsque, n'ayant plus sous les yeux que des œuvres d'imitation, gravures ou lithographies, le procédé acquérant une importance beaucoup plus grande, nous devons lui faire une plus large part. C'est alors seulement que nous pourrons étudier sérieusement le pour et le contre de la lithographie et de la gravure, et, après avoir consciencieusement examiné les ressources de l'une et de l'autre, nous serions presque tenté de donner la préférence à la lithographie envisagée comme procédé, à cause de la simplicité des moyens et de l'absence de tout système convenu dans l'exécution. Il est bien entendu que nous ne voulons ici que nous occuper purement et simplement du *procédé* isolant complétement la question d'*art*.

L'art de la gravure (pour lequel nous professons une sincère et profonde admiration) est basé sur des principes exclusivement conventionnels. Sans doute, il exige des études incessantes et une science peu commune, mais, quoi qu'on fasse, il ne possédera jamais pour moyen d'expression que la taille et la hachure, qui n'existent pas davantage dans la nature que dans les œuvres peintes, dont les graveurs au burin, quel que soit leur mérite, ne pourront, à l'aide des moyens dont ils disposent, nous traduire que l'harmonie des tons ou le caractère de la ligne, nous laissant dans l'impossibilité de nous former une idée exacte de la manière du maître qu'ils reproduisent.

Quant au paysage, le burin ne possède, pour le rendre, que des moyens extrêmement bornés, et notre esprit aura beaucoup

à faire pour suppléer à son insuffisance. Loin de nous l'idée d'élever au détriment du grand art de la gravure celui de la lithographie, mais nous tenons à bien délimiter le champ de l'un et de l'autre, afin de prouver que le cercle d'action de la lithographie est beaucoup plus étendu que ne le prétend M. de Laborde, et cela en raison même de la simplicité de son procédé.

La préoccupation constante du graveur doit être de varier sa taille; il doit, pour arriver à l'effet, diversifier le travail du burin selon qu'il gravera les premiers plans, les étoffes, les accessoires ou les chairs, mais, quoi qu'il fasse, il ne parviendra pas à s'affranchir du réseau qui forme la base même de toute gravure. De spontanéité, il ne peut en être question dans une œuvre gravée. Nous n'hésitons pas à le dire, pour la reproduction des œuvres peintes, le lithographe dispose de ressources plus étendues que le graveur au burin. Affranchi de tout moyen convenu, il peut donner aux choses leur aspect réel et, se servant tour à tour du crayon, du pinceau, de la plume, de la pointe ou du grattoir, suivre pas à pas le maître créateur, nous rendre sa manière et nous faire saisir ses intentions. Bien plus, il peut, dans certains cas, réussir là où le graveur échouera, n'étant impuissant à rendre aucun des procédés de la peinture. Plus accentuée que la gravure à la manière noire, moins sujette aux hasards de l'impression que l'eau-forte, la lithographie convient mieux que tout autre procédé à la reproduction de certaines œuvres dont le burin ne pourrait tirer qu'un médiocre parti et ne donner qu'une idée imparfaite.

S'agit-il du portrait, du paysage ou de la représentation pittoresque des monuments, le crayon lithographique a une supériorité marquée sur tout autre moyen de reproduction et peut, manié par une main exercée, produire des œuvres dignes d'être mises en parallèle même avec la peinture, et nous nous étonnons que M. de Laborde ait laissé passer inaperçu un point aussi important. Sans doute, et ici nous sommes d'accord avec l'écrivain français, il est fâcheux que les artistes aient presque tous renoncé à confier d'emblée à la pierre leurs idées ou leurs fantaisies, si l'on préfère. La lithographie n'est plus, à de rares exceptions près, qu'un art exclusivement imitateur. Mais, envisagée sous cet aspect, n'a-t-elle pas accompli, en France surtout, des progrès assez marqués pour pouvoir être mise sans désavantage

en regard de la gravure? Et ces œuvres de MM. Mouilleron et Eug. Leroux, si dédaigneusement commentées par M. de Laborde, en quoi sont-elles tant inférieures aux travaux du burin? Est-ce par la science de la ligne ou par celle du coloris? La lithographie, d'ailleurs, n'est-elle pas merveilleusement appropriée à la reproduction des œuvres du jour, légères de conception et d'exécution, et d'où le nu, qui offre à la gravure sérieuse de si précieuses ressources, disparaît petit à petit?

Il s'en faut, d'ailleurs, que la lithographie, considérée même comme un simple moyen de traduction, soit un art inintelligent, et s'il pouvait rester au lecteur un doute à cet égard, nous croyons qu'il suffirait d'insister sur ce fait, qu'il ne se passe guère d'année que nous ne voyions quelque lithographe se faire connaître comme peintre, et, chose étrange et bien digne de remarque, tous ceux qui, à notre connaissance, ont subi cette transformation, comptent au nombre des meilleurs artistes, quel que soit le genre auquel ils se sont le plus particulièrement consacrés. Ces exemples, fréquents dans l'histoire de la lithographie, et à coup sûr fort rares dans celle de la gravure au burin, démontrent à l'évidence quel lien étroit de similitude unit les procédés de la lithographie à ceux de la peinture, et nous ne serions pas éloigné de voir dans cette similitude la cause principale de la disparition graduelle des œuvres originales lithographiées. — M. Raffet, par exemple, n'eût guère consacré plus de temps à exécuter en peinture qu'en lithographie les remarquables ouvrages qu'il nous a légués, et ce ne peut être par impuissance que M. Jean Aubert (un des rares graveurs qui se soient voués à la peinture, après avoir donné au public d'admirables lithographies) ait pendant si longtemps dû se passer du pinceau. M. Bida encore (car on peut comparer ses beaux dessins à des lithographies par le procédé) n'aurait à faire, pour se transformer en peintre, qu'un effort de volonté. —Mais, pour ne point multiplier les exemples, chaque fois que nous verrons un lithographe abandonner le crayon pour aller grossir la phalange des peintres, nous serons heureux pour lui de ce progrès manifeste, mais nous ne partageons pas assez l'avis de M. de Laborde sur la lithographie, envisagé comme moyen de reproduction, pour la voir disparaître sans regret.

Elle a progressé et peut progresser encore,—la simple comparaison des travaux d'il y a quelque vingt ans avec ceux d'aujour-

d'hui le démontrera surabondamment; — elle ne doit donc pas craindre de marcher en avant! M. de Laborde ne voit son salut que dans un mouvement rétrograde vers la simplicité du temps jadis; mais, prenons-y garde, un semblable mouvement pourrait nous mener loin! La lithographie, d'ailleurs, a suivi la voie de la peinture, qui elle aussi aurait bien quelque peu besoin d'aller se retremper aux sources primitives, au dire de certaines gens qui perdent de vue que la transformation subie par les arts depuis les dernières années, pourrait bien être une étape vers le progrès indéfini où doivent tendre toutes les choses d'ici-bas.

Et que nous importe que la lithographie « approvisionne de ses produits directs les écoles d'enfants ou les magasins d'éventails, de cartonnages et d'autres objets ayant une destination plus humble encore! » Autant vaudrait faire un grief à la peinture à l'huile, le plus noble des procédés, de servir à des usages encore plus infimes! Parfois encore on évoque à nos yeux le spectre de la photographie envahissant tout et se substituant peu à peu à la lithographie, voire même à la gravure. Est-ce là encore un argument sérieux? Beaucoup d'artistes, il est vrai, travaillent exclusivement en vue de la photographie, combinent leurs tons de telle sorte, que leurs œuvres se prêteront plus favorablement à ce genre de reproduction, se ménageant ainsi un moyen facile de popularité; mais la photographie doit-elle se bercer de l'espoir de pouvoir jamais se substituer à un art quelconque? Elle est et ne sera jamais qu'une précieuse auxiliaire. Que les artistes eux-mêmes la bénissent, qu'ils l'aient toujours présente à leurs regards, elle les rappellera au sentiment de la nature et leur fera comprendre jusqu'où peut descendre l'art privé de l'idéal, dans les régions duquel il doit vivre et planer comme l'oiseau dans les airs.

IV

Nous pourrions ici borner notre travail, mais il nous est impossible de déposer la plume sans essayer au moins de combler une lacune fâcheuse que nous avons constatée dans l'étude de M. de Laborde, lacune d'autant plus regrettable, qu'elle semble prendre sa source dans un parti pris d'exclusion.

Nous le disions au début de cet article : M. de Laborde termine par un aperçu des productions lithographiques écloses à l'étran-

ger, en se demandant s'il est un pays où des artistes se sont produits que l'on puisse, non pas opposer comme rivaux aux maîtres français, mais seulement citer, après ceux-ci, pour l'originalité de la manière, pour la grâce ou la vigueur de l'imagination! Tour à tour, l'Italie, l'Espagne, la Russie, l'Angleterre et l'Allemagne passent sous sa plume, et la Belgique est laissée dans un dédaigneux oubli! Or, ne voulant pas que le lecteur puisse conclure de ce silence que notre pays est resté en arrière et isolé du mouvement artistique des dernières années, et auquel la lithographie a largement part, n'ayant d'ailleurs aucune difficulté à citer bien des auteurs et bien des travaux qui marquent dans l'histoire de la lithographie en particulier, autant que dans celle de l'art en général, nous considérons comme un devoir de les rappeler à l'écrivain français. Et si le lecteur pouvait croire qu'en agissant de la sorte, nous voulions faire œuvre de camaraderie, il ne tarderait guère à se détromper, car les noms que nous allons faire passer sous ses yeux, sont depuis longtemps célèbres, et de ceux qui commandent le respect. Ils ne doivent, d'ailleurs, être inconnus à personne et moins à M. de Laborde qu'à tout autre.

Ils ne sont point rares chez nous les artistes qui cherchèrent dans la lithographie un moyen de traduction pour leurs œuvres; l'apparition de nombreuses planches coïncida avec le réveil de notre nationalité, auquel est si intimement lié le réveil artistique de notre patrie. Citer une à une toutes ces œuvres, en faire une étude approfondie, il y aurait là de quoi remplir un volume. Ce travail sérieux et intéressant, peut-être l'entreprendrons-nous quelque jour, mais le cadre de cet article ne nous permettant pas semblable digression, nous allons, dans la longue liste des artistes qui se sont consacrés à la lithographie en Belgique, nous borner à prendre quelques noms qui brillent d'un éclat tout particulier, et qui sont à la fois ceux des artistes les plus distingués de notre école. Ces noms témoignent éloquemment en faveur de notre thèse, car il ne faut pas que l'on s'y trompe : ils ne figurent pas uniquement au bas de purs croquis, ni même toujours d'œuvres personnelles. Bien des fois, ceux dont nous allons parler ont interprété l'œuvre d'autrui.

Par ordre de mérite plus encore que par ordre chronologique, c'est M. Madou qui doit figurer en tête de cette catégorie d'artistes qui préludèrent par la lithographie à des œuvres sinon

plus sérieuses, du moins plus importantes. La quantité de dessins livrés au public par cet artiste, qui continue si dignement les anciens, est prodigieuse. Et que l'on ne croie pas que dans une aussi notable série de travaux il y en ait de moins réussis, de moins étudiés ; sans doute, nous avons vu de M. Madou des planches de toutes grandeurs, depuis la lettrine et le cul-de-lampe jusqu'à des compositions de plus de cinquante personnages; mais, à part cette différence de proportion, nous n'avons jamais eu sous les yeux aucune œuvre portant son nom qui fût indigne d'une semblable signature. Le maître s'est surtout signalé dans deux recueils qui sont un éloquent résumé des différentes formes de ce talent où la science la plus profonde est toujours si heureusement tempérée par une rare finesse d'esprit, latente en quelque sorte dans chaque coup de crayon. Citons d'abord le grand ouvrage publié en 1842 et intitulé : *Scènes de la vie des peintres flamands et hollandais.* « L'idée qui a présidé à la composition des *Scènes de la vie des peintres flamands et hollandais,* » dit la préface de l'ouvrage, « a été non de traduire par le crayon quelque page de Van Mander, Descamps, Smith, Campo Weyerman, De Bie, De Piles ou Houbraken, mais de mettre en scène chacun des grands maîtres qui figurent dans le Panthéon des Pays-Bas, de nous les montrer tels qu'ils ont été, tels qu'ils ont dû être, et de nous initier, non-seulement à leur physionomie, mais encore à leurs habitudes et à leur caractère, à leur entourage, à tout ce qui constituait en eux l'homme et l'artiste. » Et ce but est merveilleusement atteint. Chacune des scènes de M. Madou est un tableau complet, et l'artiste, se pénétrant de cette vérité que le style est l'homme même, nous fait voir chacun des maîtres dont il traite dans un milieu qui est bien réellement le sien : Memling peignant la châsse de sainte Ursule, Ostade avec les buveurs, Teniers daignant aller voir sauter ses vassaux, Vander Meulen au siége d'une ville. Toutes ces compositions, conçues dans le style des œuvres que nous ont légués ces peintres illustres, portent néanmoins la frappante empreinte du génie personnel de leur auteur. Cette publication avait été précédée, en 1837, d'une autre qui, sans être aussi étendue, n'est pas moins importante au point de vue de la valeur artistique. L'ouvrage portait pour titre : *Physionomie de la société en Europe depuis* 1400 *jusqu'à nos jours*. Sans offrir autant d'intérêt,

par la nature même des sujets que les *Scènes de la vie des peintres*, les planches qui constituent l'ouvrage renferment les mêmes qualités éminentes que nous constations dans le travail précédemment cité. Ne sont-ce pas là des travaux à mettre en parallèle avec ceux qu'énumère M. de Laborde? Nous avons voulu les comparer à ceux de M. Raffet, et le résultat du parallèle n'a, certes, pas été au désavantage de notre compatriote. M. Madou a exécuté aussi des portraits multiples et pleins de distinction, mais dans ce genre nous devons surtout citer un autre maître bien digne de ce nom et trop tôt enlevé aux beaux-arts, M. Vander Haert. Les portraits dessinés et lithographiés par M. Vander Haert comptent au nombre des productions les plus sérieuses du genre; nul plus que lui ne posséda la science vraie du dessin, et ses œuvres, quand par hasard on les rencontre dans les ventes, atteignent des prix élevés. C'est une circonstance qui doit avoir sa valeur aux yeux de M. de Laborde, lui qui voit, et non sans raison, dans l'acharnement que mettent les amateurs à poursuivre dans les ventes les œuvres des artistes qu'il signale, une preuve de leur supériorité. Mais M. Vander Haert nous a laissé, dans le genre qu'il affectionnait, des successeurs qui ne sont point indignes de lui. M. Baugniet, aujourd'hui peintre de mérite, et dont la réputation, faite depuis longtemps comme lithographe, n'est plus à faire comme peintre, a publié depuis trente ans environ des portraits d'une étude, d'une correction et d'un style remarquables, qui l'ont fait connaître avantageusement non-seulement chez nous, mais encore à l'étranger, en Angleterre surtout. Concurremment avec M. L. Huart, ce charmant dessinateur que nous a ravi l'Angleterre, il publia, en 1836, une collection de portraits de membres de la Chambre des représentants qui fut, pour ainsi dire, le point de départ de sa brillante réputation. M. Baugniet obtint le titre de dessinateur du Roi. En même temps que cet artiste grandissait M. Schubert, procédant peut-être plus directement de M. Vander Haert, dont il joint les grandes qualités à une distinction tout individuelle qui perce dans ses moindres travaux. Les portraits de M. Schubert, sans avoir toujours une correction de ligne irréprochable, sont pleins de vie et de spontanéité. Cet artiste, auquel nous ne trouvons à comparer comme portraitiste,—n'en déplaise à M. de Laborde,—aucun dessinateur de l'École française, n'a pas considéré comme au-

dessous de lui de consacrer son brillant crayon à la reproduction d'œuvres peintes, et là encore il s'est distingué. Il est aujourd'hui dans toute la plénitude de son talent. Puis vient M. Billoin, un de nos bons portraitistes, qui n'a point encore complétement abandonné le crayon lithographique et dont nous trouvons le nom au bas de quantité d'œuvres qu'il a grandement contribué à populariser. Le paysage, les animaux et les vues de ville ont trouvé aussi dans l'école belge de la lithographie des interprètes distingués. Ommeganck nous a laissé des essais, et M. Verboeckhoven, outre quelques portraits par lesquels il a, croyons-nous, débuté dans l'art, a livré au public de grandes et sérieuses études d'animaux. Parmi les paysagistes, MM. Fourmois et Lauters, deux peintres du plus haut mérite et que la France connaît, ont fait d'excellentes choses. Enfin, dans le genre architectural, M. Simonau, qui a aujourd'hui déposé le crayon pour le pinceau de l'aquarelliste, s'est surtout fait connaître par un ouvrage sur les monuments gothiques de l'Europe, un des plus considérables du genre, autant sous le rapport des qualités de l'exécution que sous celui des vastes proportions qu'il a données à son travail. M. Stroobant, dont les deux volumes de *Monuments de sculpture et d'architecture de Belgique*, les deux volumes du *Rhin monumental et pittoresque*, entrepris en collaboration avec MM. Fourmois et Lauters, et *la Gallicie monumentale,* trois ouvrages du plus haut intérêt, pour l'exécution desquels l'artiste est parvenu à tirer un parti exceptionnellement heureux des progrès réalisés par la chromo-lithographie, et qui n'ont fait que suivre toute une série de travaux qui, quoique s'effaçant devant les trois ouvrages que nous venons de citer, n'en subsisteront pas moins. Enfin, M. David de Noter, l'éminent peintre d'accessoires et de fleurs, vient encore tout dernièrement de prouver, par l'exécution de quatre grandes planches, les ressources que l'artiste peut trouver dans la combinaison des teintes.

Mais nous avons à cœur de prouver à ceux qui veulent bien nous lire que ce n'est pas un étroit esprit de clocher qui nous porte à voir dans nos artistes des qualités imperceptibles peut-être aux yeux de l'étranger. Ailleurs que chez nous on a fait souvent appel au talent de nos dessinateurs lithographes. MM. Haghe, aujourd'hui fixés en Angleterre, où l'un d'eux a reçu le titre de dessinateur de la reine, y ont exécuté les deux ouvrages

les plus remarquables issus des presses anglaises. Les *Sketches in Egypt and Nubia* et *the Holy Land,* deux chefs-d'œuvre de David Roberts, ont trouvé dans ces artistes des interprètes dignes d'eux. L'ouvrage original de M. L. Haghe, sur les monuments d'architecture des Pays-Bas et de l'Allemagne, est connu de tous ceux qui s'occupent d'art. Tous ces artistes, sans aucune exception, font de la peinture, les uns transitoirement, les autres exclusivement, mais tous jouissent d'un renom légitimement acquis et tous ont débuté par la lithographie, à laquelle ils ne se consacraient pas exceptionnellement, mais complétement et presque par état. N'avons-nous pas, en les citant, démontré que M. de Laborde a dû fermer les yeux pour ne point voir chez nous des lithographes bien autrement dignes d'être signalés que ces froids dessinateurs allemands qui, dans leurs reproductions des anciens, ne réussissent pas davantage à faire percer leur personnalité que celle des maîtres qu'ils traduisent ? Et si nous voulions pousser plus avant, nous trouverions encore bien des noms que nous pourrions rappeler sans que notre plume fût exclusivement guidée par l'amitié.

Aujourd'hui, chez nous, tout comme en France, les travaux personnels lithographiés deviennent rares. Essentiellement absorbés par leurs œuvres peintes, MM. Madou, Verboeckhoven, Fourmois, Lauters et Simonau laissent reposer le crayon ; MM. Baugniet, Schubert, Billoin et Stroobant nous gratifient encore de quelques dessins de temps à autre, mais eux aussi préfèrent traduire leurs idées par le pinceau. Les maîtres lithographes donc s'éclipsent. Mais nous ne rendons pas les artistes eux-mêmes responsables de cette atonie : tous ils sont prêts à reprendre le crayon, pour peu qu'on leur en fournisse l'occasion. Malheureusement, nos éditeurs, par une défiance que nous croyons très-préjudiciable à leurs intérêts, hésitent à faire les frais de publications artistiques sérieuses, pour lesquelles la lithographie leur offre cependant de si précieuses ressources ; nous voyons, d'autre part, notre gouvernement encourager la publication des reproductions photographiées de nos monuments et des œuvres d'art de nos musées, produits éphémères et insuffisants, d'ailleurs, par la nature même du procédé ! Il est vrai que nous pourrions trouver dans les subsides très-élevés que l'on accorde à la gravure au burin une compensation qui serait de nature à

nous faire aisément passer sur les sommes si légèrement accordées à la photographie, si nous pouvions oublier l'espèce d'ostracisme dont est frappée si injustement la lithographie. Que l'on ne conclue pas de ceci que nous ne voyons pour l'art d'autre planche de salut que dans les secours officiels; nous sommes trop soucieux de la dignité des artistes pour émettre de semblables théories, mais nous croyons qu'il est bien des cas où, si les éditeurs étaient assurés en partie au moins contre les risques et périls d'une entreprise, ils n'hésiteraient pas à entreprendre des spéculations qui pourraient exercer sur l'art de la lithographie une influence heureuse. Il suffit d'un premier pas, et la voie se traçant petit à petit, on ne redouterait plus à s'y engager.

Chaque fois que nous nous sommes posé cette question : Pourquoi n'use-t-on plus du procédé lithographique? nous n'avons trouvé aucune réponse sérieuse à y faire. Et cependant, que l'on y songe : Un jour viendra où, lassés de voir la photographie se substituer tant bien que mal aux arts graphiques, le public et les artistes demandant un procédé de reproduction plus vraiment artistique et, d'autre part, plus rapide et moins solennel que la gravure au burin, songeront de nouveau à la lithographie; ce jour-là ils ne trouveront plus d'artistes pour répondre à leur appel, car la lithographie sera morte; ce ne sera ni la photographie qui l'aura tuée, comme le prétendent quelques-uns, ni son orgueil qui aura causé sa perte, comme chercherait à nous le persuader M. de Laborde; mais elle sera morte parce que nul ne lui aura tendu une main secourable alors qu'elle ne demandait qu'à vivre.

Henri Hymans

Bruxelles, le 4 novembre 1863.

DOCUMENTS

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES MUSÉES DU LOUVRE

et incidemment d'un des premiers tableaux du Poussin.

On a lu dans cette *Revue* la réimpression du Mémoire du citoyen Picault (1859, tome IX, p. 504-524, X, 33-48), dont récemment M. Paulin Richard, du département des imprimés de la Bibliothèque impériale, m'a fait connaître une plaquette in-8° de quatre pages, sans date ni nom d'imprimeur, qui est une réponse faite par Hacquin aux imputations personnelles dont il avait été l'objet dans la diatribe de son confrère. Nos lecteurs ont entendu l'attaque, il est juste qu'ils entendent aussi la défense. En même temps, si l'histoire de notre Musée du Louvre est intéressante, surtout au moment de sa formation, la réponse de Hacquin paraît mentionner un tableau du Poussin sur lequel, dans les *Archives de l'art français* (1re série, documents VI, n° de janvier 1860, p. 249), j'avais, il y a déjà trois ans, posé incidemment une question qui était restée sans réponse. Mais, pour mettre au courant le lecteur et demander encore s'il ne serait point possible d'arriver à un résultat, il est nécessaire de reprendre dans les *Archives* ce qui se rapporte à l'histoire de ce tableau, qu'il serait, comme on va le voir, si intéressant de connaître.

Tous les anciens Guides de Paris cataloguent du Poussin une *Mort de la Vierge* à l'église de Notre-Dame. S'ils étaient les seuls à nous l'apprendre, on ne pourrait avoir en eux une complète confiance, et ce pourrait n'être qu'une erreur; mais il y a sur ce point un témoignage de Félibien, qui est à la fois plus précis et tout à fait irrécusable, c'est au moment où il va parler du départ définitif de Poussin pour l'Italie, en 1624 : « Le « Marin ne fut pas longtemps sans retourner en Italie, et, quand « il partit d'ici, il voulut mener avec lui le Poussin, mais il « n'était pas en état de quitter Paris, où il fit quelques tableaux, « entre autres celui qui est dans une chapelle de l'église Notre-« Dame, où il représenta la *mort de la Vierge* (édition de Tre-« voux, IV, 10). »

Le chanoine Moulinot, dans son livre des *Curiosités de l'Église de Paris*, publié en 1763, sous les initiales du libraire C. P. Gueffier, complète Félibien de la manière la plus heureuse : « La chapelle de Saint-Gérand, baron d'Aurillac, a été « rétablie en 1761... Le tableau de l'autel représente le trépas « de la sainte Vierge ; on voit à côté un prélat, qui est François « de Gondi, premier archevêque de Paris, qui a fait faire ce « tableau, en 1623, par le Poussin, avant son dernier voyage en « Italie. Il est très-estimé des connoisseurs, quoiqu'il ne soit « pas de la première force de cet habile peintre françois, et a « toujours été regardé comme un beau prélude de sa manière de « peindre, ce qui l'a fait distinguer des autres peintres de son « temps. » Il faut ajouter que ce tableau est resté à sa place jusqu'à la Révolution et fut recueilli par Lenoir ; en effet, un curieux inventaire, qui a été publié dans le *Bulletin des Comités* (tome III, 1844-45), le catalogue, page 290, sous le n° 193, avec d'autres tableaux du Poussin : « De Notre-Dame. La Mort de la « Vierge. Première manière de ce peintre. »

Il résultait de tout cela plusieurs choses : de Félibien, que l'authenticité du tableau ne peut être contestée ; — de Gueffier, qu'étant au-dessus de l'autel il était de grande dimension en hauteur, qu'il offrait un portrait du donataire comme en faisaient les Pourbus et ce Georges Lallemant, de Nancy, un instant maître du Poussin (1) ; — et enfin de Lenoir, que le tableau a été recueilli dans le dépôt formé par ses soins et par suite transmis nécessairement au Muséum.

Il y avait un intérêt véritable à chercher la trace de ce tableau. Bon ou mauvais, il n'importe, et si même, ce qui est possible, il était fort différent de ce que le Poussin a fait ensuite, il y aurait plutôt lieu de s'en féliciter, car son intérêt serait de nous montrer les influences premières et les premières tendances du Poussin. Pour être précieux, en effet, il n'a pas besoin d'être un chef-d'œuvre ; il lui suffit d'être un point de départ qui permette de saisir et de restituer les origines du maître et de constater ce que, dans une période pour nous inconnue, ont été, comme invention et comme couleur, les premiers essais publics du

(1) Le premier mai donné en 1630, à Notre-Dame, par les orfèvres, était de ce Georges Lallemant ; il a été gravé par Brebiette. Basinck a taillé en camaïeu d'après lui des sujets antiques d'une certaine tournure.

Poussin. Mais où était-il passé? A quelle église, à quel musée de province avait-il été envoyé? Était-il relégué dans un grenier, ou bien, dans l'ignorance de son histoire et de son authenticité, avait-il été retiré à Poussin pour être baptisé d'un autre nom ou tomber dans les limbes des anonymes?

Dans cet état de choses, la lettre de Hacquin apporte peut-être un renseignement postérieur, car elle parle d'un grand tableau de la *Mort de la Vierge*, du Poussin, qu'il a transporté de bois sur toile, et qu'il nie avoir perdu, comme Picault l'en accuse. Malheureusement, ce témoignage, qui ajouterait quelque chose à ce qu'on savait déjà et qui prouverait qu'abîmé ou non, on s'est occupé du tableau depuis qu'il avait été recueilli par Lenoir, n'est pas sans laisser quelques doutes quand on le compare au passage correspondant de Picault :

« Article XX. Tous les tableaux peints sur toile et qui sont collés ou marouflés sur bois, n'en ont été détachés qu'avec les plus grands accidents et tombent même en détruisant les fonds de bois. Voyez le grand tableau du Poussin représentant la *Mort de la Vierge,* qui était aux Jésuites, et que l'on a restauré et perdu. »

Il est certain que tous parlent du même tableau, mais, ou ils se trompent sur le sujet, ou Picault se trompe sur la provenance. En effet, il n'y avait de *Mort de la Vierge* du Poussin qu'à Notre-Dame, et son tableau des Jésuites, qui est le seul que Poussin ait fait pour eux, et qui est entré pour 3,800 livres, en 1763, dans la collection du roi, d'où il est arrivé au Louvre (1), ne représente pas la mort de la Vierge. Il représente la jeune fille d'un habitant de Cangozima rappelée à la vie par saint François Xavier et son compagnon, Juan Fernandez, dans leur mission du Japon. Le Christ, dans une gloire, plane bien au-dessus d'une femme étendue sur un lit, mais cette femme est jeune, le saint est en soutane et en surplis, et parmi les spectateurs qui expriment leur étonnement et leur admiration, il y a des Indiens. Tout cela ne convient guère à une mort de la Vierge, mais je ne répondrais pas qu'à la fin du XVIIIe siècle on ne pût s'y tromper plus que sur le souvenir de sa provenance. Pourtant, de quel côté est l'erreur sur le lieu ou sur le sujet? Un troisième témoi-

(1) Voyez le livret de M. Villot.

gnage serait nécessaire pour dissiper les doutes, et c'est une question de plus à ajouter à celles que nous posions tout à l'heure. Si donc la *Mort de la Vierge* de Notre-Dame n'est pas le tableau confié à Hacquin, qu'est-elle devenue depuis qu'elle a été recueillie par Lenoir, ou bien, si elle est le même tableau, qu'est-elle devenue depuis qu'elle a été transportée de bois sur toile? La date de la question serait seulement rapprochée, mais la question reste la même.

Anatole de Montaiglon.

UN MOT AU CITOYEN PICAULT

sur son Mémoire relatif à la restauration des tableaux du Muséum,

PAR LE CITOYEN HACQUIN, RESTAURATEUR DE TABLEAUX.

Le citoyen Picault a cherché publiquement à me nuire; l'intérêt de ma réputation exige que je rende publique ma réponse au mémoire qu'il a fait imprimer sur les tableaux du Muséum; je ne serai pas aussi long que lui dans mes réflexions: je ne sais ni injurier ni médire.

SUR LE RENTOILAGE DES TABLEAUX.

Le citoyen Picault dit que la plus grande partie des tableaux du Muséum est brûlée par le fer des rentoileurs.

« Voyez, au Muséum, *le Charlatan*, de Karel Dujardin, rentoilé par moi. *L'Hôtel de ville d'Amsterdam*, de Vanderheyden, idem. *Le Marché aux herbes*, de Metzu; idem. *Le Samaritain*, de Rembrandt, idem. *Le Prince d'Orange*, par Kuip, idem. *Une Grande marine* de Ruysdael, etc. Ces tableaux n'avoient point encore été rentoilés. »

Je réponds à cela que diverses personnes ont été employées successivement, et bien avant mon père, au rentoilage des tableaux à présent nationaux, et que la plupart de ceux que j'ai rentoilés l'avoient déjà été; ainsi cet article de son Mémoire ne me regarde point, à moins qu'il ne prétende me rendre responsable de ce qui s'est fait il y a soixante ou quatre-vingts ans.

Il dit, page 59, article VI :

« Il existe des moyens autres que les colles pour rentoiler les tableaux, qui les mettent à l'abri de l'humidité. »

Moi, je ne dis pas, mais je prouve; il existe des essais qu'on pourra voir à l'entrée du Muséum, faits depuis cinq ans, qui ont subi et qui subissent encore toutes les épreuves. Le citoyen Picault peut consulter les registres de la ci-devant Académie de peinture : il y trouvera copie d'un mémoire que j'ai présenté sur un nouveau moyen pour fixer sur leur toile les tableaux enlevés et rentoilés et les mettre à l'abri de l'humidité la plus active. Au reste, je ne regarde point le citoyen Picault comme infaillible dans cette partie; j'ai rentoilé, en 1784, un Moucheron, un Wouwermans, un Guide et un Rubens, qui avoient passé par ses mains. Je citerai au besoin les personnes qui me les ont confiés, et, s'il faut d'autres témoignages, j'inviterai les amateurs à aller à l'hôtel de Nesle, rue de Beaune, où sont les tableaux de la galerie Penthièvre.

(La galerie Penthièvre est celle de l'ancien hôtel de Toulouse, maintenant la Banque. A. M.)

J'ai vu à l'hôtel de Nesle le tableau de lord Craffort.

Tout le monde connaît, dit le citoyen Picault, cette fameuse opération, page 65 du Mémoire.

Il est bon d'observer que j'ai, moi, Hacquin, rentoilé ce tableau en 1788; le citoyen Picault n'a pas cru devoir toucher à cette partie de la restauration; cette opération est fameuse sans doute, mais par le procès qui en fut la suite : le citoyen Picault demanda 500 louis et fut condamné à en recevoir 100.

OBSERVATIONS SUR QUELQUES TABLEAUX QUI Y SONT ET CITÉS PAR LE CITOYEN PICAULT COMME DES CHEFS-D'OEUVRE DE RESTAURATION.

David sacrifiant aux idoles, peint par Bourdon.

Les coutures sont saillantes, les mastics mis sont craquelés. — *L'Enlèvement d'Hélène,* par le Guide.

Les craquelures sont saillantes et ouvertes; toute la surface indique qu'il a été troué et déchiré; les bords des crevasses sont élevés et les mastics saillants; on peut s'en convaincre de la main et des yeux.

Page 63 du Mémoire : « Il y a des moyens certains pour que

l'on ne puisse voir de semblables accidents après la restauration des tableaux. Voyez la galerie Penthièvre. »

Probablement que le citoyen Picault n'avait pas encore ces moyens quand il a restauré ces tableaux.

— Un Guide, *Effet de lumière,*

Toutes les craquelures sont aussi fortes que s'il n'eût point été rentoilé,

— *Coriolan fléchi,* par le Guerchin.

Les craquelures paroissent dans divers endroits, et on compteroit le nombre de feuilles de papier qui ont été mises dessus; les joints des feuilles sont enfoncés dans le tableau.

— L'Albane, représentant un *Sacrifice.*

La surface présente beaucoup de parties enfoncées. Dans la draperie bleue d'un homme qui est sur la gauche du tableau, on remarque une crevasse qui a les mêmes défauts que dans les tableaux précédents.

Je reviens aux observations du citoyen Picault.

Tableaux enlevés, page 73, art. XX du Mémoire.

« Tous les tableaux peints sur bois et qui sont assez délabrés pour que l'on soit contraint de les enlever de dessus leurs fonds, doivent être remis sur de pareils fonds préparés à cet effet. »

Il a été réenlevé par mon père; une liqueur glutineuse et noirâtre sortait d'une multitude de petits trous qui étaient dans toute la surface, surtout dans les temps chauds.

Pourquoi, André del Sarto, représentant la *Charité;*

Le *Saint Michel*, de Raphaël;

Un *Saint Jean l'Évangéliste*, idem;

Saint Jean prêchant dans le désert, idem;

Pourquoi, dis-je, ces quatre tableaux, enlevés par le citoyen Picault père, n'ont-ils pas été remis sur des fonds *préparés à cet effet?* Question à résoudre par le citoyen Picault fils.

On peut, dit-il, détacher tous les tableaux de dessus leur bois, sans détruire le fond; quand on voudra, je m'engage à faire cette opération. Il cite à propos de cet article le grand tableau du Poussin, représentant la *Mort de la Vierge*. Il est, dit-il, perdu.

En supposant que cela soit, ce n'est pas moi assurément qui

l'ai perdu, car il n'étoit fixé sur un fond que par une cire légère, qui ne servit qu'à faire prendre au tableau la forme concave du fond, qui subsista longtemps après l'opération faite.

J'ai dit que je ne serois pas long; aussi je m'en tiendrai au peu d'articles que je viens de citer; je ne cherche point à prouver par des *on peut*, qui servent si bien le citoyen Picault, mais par des faits; incessamment je mettrai le public à même de juger si je puis rentoiler les tableaux sans me servir des fers et des moyens ordinaires.

J'attendrai pour cela le concours projeté par le citoyen Picault.

Signé : Hacquin.

LETTRE

SUR

LE CHOIX ET L'ARRANGEMENT D'UN CABINET CURIEUX EN 1727.

Un des amateurs les plus instruits et les plus éclairés du XVIII[e] siècle, Antoine-Joseph Des-Alliers ou Dezallier d'Argenville, auteur de l'*Abrégé de la vie des Peintres* (1745-1752, 3 vol. in-4°, fig., ou 1762, 4 vol. in-8°, fig.), a rassemblé, dans une lettre adressée au rédacteur du *Mercure de France*, tout ce qui pouvait éclairer un *curieux* sur le choix et l'arrangement des collections d'objets d'art et de curiosité. Cette lettre renferme, pour ainsi dire, un résumé très-succinct et très-clair des connaissances variées et spéciales que devait réunir alors un véritable *amateur*, car le nom d'*amateur* avait remplacé celui de *curieux*, qui fut en usage dans le siècle précédent.

Nous pensons que cette lettre, enfouie dans le *Mercure de France* (juin 1727) et absolument inconnue, mérite d'être réimprimée comme un document qui fait connaître, non-seulement la composition d'un beau cabinet d'amateur à cette époque, mais encore le *notionnaire* presque encyclopédique des *virtuoses* français, qui se formaient d'après les leçons du comte de Caylus, de Mariette, de Crozat et de Dezallier d'Argenville. La petite note que le rédacteur du *Mercure* a placée en tête de ce morceau, nous prouve toute l'importance qu'il attachait à un pareil manuel de la *curiosité*.

P. L.

Voici une lettre ou plutôt une dissertation très-circonstanciée et très-instructive, qui nous est tombée entre les mains ; nous la publions avec confiance, persuadez du plaisir qu'elle fera aux amateurs de tous les beaux-arts et des belles productions de la nature, aux antiquaires et autres curieux de belles choses. Celui qui l'a écrite joint à la pratique des beaux-arts et de la belle peinture une collection considérable de tableaux, d'estampes et de

dessins de grands maîtres, avec un choix de médailles, de coquilles et d'autres curiositez dont il a formé un cabinet qui est en réputation depuis longtemps. Nous l'avons parcouru plusieurs fois avec grand plaisir, et nous pouvons assurer que le maître, qui a autant de politesse que de goût, sera toujours charmé de le communiquer aux connaisseurs, et particulièrement aux étrangers, envers lesquels il se croit engagé à cette reconnaissance, pour lui avoir ouvert les plus beaux cabinets de l'Europe.

LETTRE SUR LE CHOIX ET L'ARRANGEMENT D'UN CABINET CURIEUX, *écrite par M. Des-Allier d'Argenville, secrétaire du roy en la grande chancellerie, à M. de Fougeroux, trésorier-payeur des rentes de l'Hôtel de Ville :*

Monsieur,

Il y a longtemps que vous me demandez mon sentiment sur le choix et l'arrangement d'un cabinet de tableaux, d'estampes, de dessins, de livres, de médailles et d'autres curiositez ; quoique vous soyez plus capable de décider sur ce sujet que tout autre, je ne puis cependant refuser à notre amitié ce que vous exigez d'elle en cette occasion. Ce sera à vous, monsieur, d'en juger. Connaisseur comme vous êtes et homme de bon goût, c'est à vos lumières que je soumets ce projet. Quoique chacun range son cabinet à sa manière et prétende qu'elle soit toujours la meilleure, il est bien sûr cependant que c'est le bon goût qui doit en décider. J'ay lu, monsieur, le peu que l'on a écrit (1) sur cette matière, et j'ai remarqué soigneusement la manière dont jusqu'ici les curieux du meilleur goût en usoient ; c'est sur ces remarques que je me suis formé l'idée d'un cabinet curieux, rempli de tout ce qui peut amuser un honnête homme, sans le jetter dans une dépense extraordinaire.

Vous sçavez, monsieur, la relation que j'ay eue autrefois avec MM. de Montarcis de Piles, de Ganières, Boncot, Logé, Le Riche, Lottier, Clément, et le commerce que j'entretiens actuellement avec nos plus grands curieux ; je ne vous parle point des principaux cabinets de l'Europe que mes voyages m'ont mis à portée de visiter. Ce sont là les sources où j'ai puisé la matière de cette lettre.

Les tableaux feront d'abord le premier objet de notre cabinet, quoiqu'on ne puisse là-dessus rien déterminer ; c'est aux facultés du curieux et à des hazards très-rares que l'on doit la découverte des bons tableaux, dont le nombre monte à de si grandes sommes qu'il n'y a que les princes ou gens

(1) L'abbé de Marolles, dans ses deux *Catalogues*.
Le Comte, dans son *Cabinet d'Architecture, peinture et gravure*.
De Piles, dans son *Abrégé de la vie des peintres*.

d'une très-grosse fortune qui y puissent aspirer. En fait de cabinet, il faut opter, ou tableaux, ou dessins, ou médailles, ou livres; je dis pour en avoir en grand nombre; cependant on pourroit avoir de tout en se bornant dans chaque genre, mais il y a toujours l'espèce dominante, qui est celle que suit le plus l'inclination du curieux.

Un particulier peut fort bien avoir un amas de bons tableaux flamands et françois, mêlé de quelques italiens. Je souhaiterois pour cet effet qu'il fût exempt de deux défauts essentiels. Le premier, c'est d'avoir trop de prévention pour un pays plutôt que pour un autre; je veux parler, monsieur, d'un certain venin italien qui a saisi quelques-uns de nos curieux et qui leur fait mépriser les bonnes choses qui naissent chez eux et dans les autres pays. Tout ce qui ne vient point d'Italie, ne vaut rien selon eux : tableaux, estampes, dessins, musique, il n'importe. L'autre défaut est de mêler de la partialité dans son goût en n'estimant et ne voulant avoir des tableaux que d'un seul maître, qu'on élève infiniment au-dessus des autres, aux dépens de la justice qui est due à tant d'habiles gens.

On peut dire en général que les vrais peintres sont les Flamands, et que s'ils avoient la partie du dessin aussi accomplie que celle du coloris, ils seroient les premiers peintres de l'univers. Les Italiens, excepté le Giorgion, le Titien, le Palme, Paul Véronèse, Tintoret, le Corrége, le Guerchin, Le Dominiquain, le Parmesan, l'Albane et Lanfranc, sont ordinairement de faibles coloristes. Michel Ange, Raphaël, Jules Romain, Polydore et les Carrache n'ont eu que la correction, le beau génie, les grandes ordonnances et l'expression en partage; c'est la distinction que tous les bons connaisseurs en font.

TABLEAUX.

Voici les maîtres flamands, à qui je voudrois donner entrée dans notre cabinet : Albertdure, Holbeins, Lucas de Leïde, le Breugle, Porbus, Paul Bril, Adam Elseymer, Rothenamer, Rubens, Steene, Vandeik, Jacques Jordans, Diepenbec, Corneille, Polemburg, Braur, David Theniers, Fouquieres, Bamboche, Both, Herman, Suanefeld, Rembran, Girardeau, Miris, Scalque, Netscher, Sneydre, Bartolomé, Jean Mielle, Wauvremans, Berghem, Van Ostade, Vandermeulen, Vandercabel, Vanderméer, Genoëls et Layresse (1).

La France fourniroit des tableaux de Vouet, Blanchart, Poussin, Valentin, Loir, Stella, Le Sueur, Bourdon, Champagne, le Brun, Guaspre Poussin, Mignart, Claude le Lorain, Corneille la Fosse, Jouvenet, Boulogne, Cheron, Coypel, Santerre, Francisque, Forest, Baptiste, Fontenay, Parrossel, Boyer et Watteau (2).

(1) Nous avons conservé l'ortographe des noms telle que l'écrivain l'a donnée. (*Note de la rédaction.*)

(2) On n'a pas jugé à propos de nommer ici les bons peintres vivants, de même que dans la suite on a omis les sculpteurs et les bons graveurs du temps.

L'on pourroit y joindre quelques tableaux italiens des maîtres suivans : André del Sarte, Polydore de Caravage, Jacques Bassan, Mutian, Baroche, Michel-Ange de Caravage, Guerchin, Molle, Francisque Bolognese, Andrea Sacchi, Pierre de Cortonne, Romanelli Ciroferri, Salvator Rosa, Michel-Ange des Batailles, Benedetto Castiglione, Lespagnolet ou Ribera, Lucas Jordans de Naples, Civoli, Feti, Cigniani, Bourguignon, Carlo Marati, Sébastien Ricci et Solimène.

Je n'y admets point de tableaux des premiers maîtres, comme de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Giorgion, Titien, Parmesan, Paul Véronèse, Tintoret, Corrége, les Carrache, Guide, Dominiquain, Lanfranc et l'Albane, comme étant hors de la portée d'un particulier, s'ils sont originaux, et je ne fais pas grand cas des copies, quelque belles qu'elles soient.

Voilà, monsieur, tout ce que nous dirons au sujet des tableaux, dont je n'ai point dessein de donner ici la manière d'en connaître le beau, l'originalité et le nom des maîtres. Je suppose dans un amateur cette connaissance tout acquise et de plus un peu de pratique (1) dans cet art. Quant aux estampes et aux dessins des grands maîtres, qui font le principal objet de nos cabinets, j'en parlerai plus amplement, m'ayant paru que c'étoit sur cet article précisément que vous souhaitiez que je m'étendisse, sans cependant entrer dans la manière d'y devenir connaisseur.

ESTAMPES.

Les estampes ont une mérite singulier; elles portent partout, comme autant de Renommées, l'idée des bons tableaux et dessins des grands maîtres, dont on seroit privé sans leur secours. Leur nombre, ainsi que des graveurs, étant immense, on ne devroit s'attacher qu'à recueillir dix ou douze morceaux de chaque maître, surtout des anciens, dont la manière de graver n'est pas celle qui plaît le plus à tout le monde, quoique (2) les contours en soient fort corrects. Ces morceaux, qu'on suppose choisis entre les meilleurs et les plus estimés de chaque maître, suffiroient pour en faire connaître la manière. A l'égard des maîtres modernes, dont la gravure est plus sçavante et plus agréable aux yeux, on pourroit recueillir une plus grande quantité de leurs morceaux, sans s'entêter de faire des *OEuvres* (3) complètes de chaque maître, ce qui oblige à rechercher les méchantes pièces comme les bonnes, et ces méchantes pièces sont ordi-

(1) De Piles, prétend dans son *Abrégé de la vie des peintres*, que pour connaître le beau et l'originalité d'un tableau, il faut un peu de pratique dans la peinture. Le nom des maîtres s'acquiert par une grande routine.

(2) Raphaël faisoit lui-même le trait des planches de Marc-Antoine, fameux graveur contemporain.

(3) Terme usité parmi les curieux.

nairement les plus chères et celles qui donnent le plus de peine à trouver par leur rareté.

On pourroit faire des recueils particuliers de chaque maître, en ne mettant dans un même volume que les plus belles pièces de ce maître, sans y mêler rien des autres ; par exemple, un volume des Carrache, un du Titien, un de Rubens, un de Vandyck, de le Brun, de Callot, de la Belle, de le Clerc et autres ; ce qui se soutiendroit mieux que de voir les bonnes pièces d'un bon maître effacées par ce qu'il a fait de médiocre. Mais quoiqu'on pût se borner, dans cette entreprise, à ne faire des recueils que des maîtres les plus connus et pour lesquels on a le plus d'inclination, cette idée ne laisseroit pas que de mener fort loin ; quelque belles même que soient les estampes, il est ennuyeux dans un volume de n'en voir toujours que de la même main, au lieu qu'étant rempli de pièces de différents maîtres, qu'on suppose choisies, l'œil en est plus satisfait et plus en état de juger de leur mérite par le parallèle qu'il peut faire des unes avec les autres.

Quoique ce soit la coutume de la plupart des (1) curieux de ranger les estampes par maîtres, ainsi que le font tous les marchands, et de faire des œuvres séparés de chacun, prétendant par là être plus satisfaits en voyant le progrès d'un habile homme, par la comparaison de ses premières pièces avec les dernières, il paraît, cependant, qu'il y a plus de vanité de leur part que de science, et que c'est pour grossir les volumes.

Ils perdent, dans cet arrangement, l'ordre historique et chronologique, et confondent les matières ensemble, je veux dire le portrait avec l'histoire et avec le paysage, l'histoire sainte avec la profane, le grotesque avec le sérieux ; ce qui ne satisfait pas le curieux savant qui veut, outre le plaisir de voir de belles estampes, en pouvoir tirer quelque avantage.

Je m'attends bien, Monsieur, à voir beaucoup de gens qui, suivant l'ancien usage de faire des œuvres, s'opposeront à mon sentiment ; mais je vous prie de faire attention que vous m'avez fait l'honneur de me le demander, et que je ne prétends nullement y contraindre personne.

On ne peut guère décider sur l'arrangement des estampes, car, pour concilier tous les projets dont nous venons de parler, il faudroit avoir une pièce jusqu'à trois et quatre fois, et par différentes collections, les ranger dans plusieurs classes, en mettant premièrement un portrait dans l'œuvre du peintre d'après lequel il est gravé ; 2° dans l'œuvre du graveur ; 3° dans la suite chronologique des princes, cardinaux, évêques, dont fait partie la personne qui est gravée ; et 4° dans la suite des rois, papes, cardinaux ou autres personnages remarquables d'un tel pays, distinctions, parmi les estampes, qui satisfont beaucoup l'esprit, mais qui mènent très-loin.

Comme cet ordre est infini et surpasse de beaucoup la portée d'un

(1) Le cabinet de M. le Premier.

particulier qui veut faire une certaine dépense pour contenter sa curiosité, voici le plan qu'on s'est proposé, en s'écartant des Catalogues (1) immenses que l'abbé de Maroles a donnés au public, et du grand projet de cabinet inséré dans le livre du sieur le Comte, lesquels sont très-capables de dégoûter les curieux.

On mettroit premièrement à part toutes les anciennes estampes, dont on feroit des recueils séparés et mêlés de différents sujets.

A l'égard des modernes, qui sont en plus grand nombre, on disposeroit par matières tout ce qui regarde l'histoire, la sacrée à part, la profane, la grotesque de même.

Les portraits seraient rangés par conditions, et l'on n'y admettroit que ceux qui sont gravés par les grands peintres ou par d'excellents graveurs, ou enfin les personnes très-illustres les mieux gravées qu'on pourroit trouver; sur quoi il est bon de faire remarquer qu'un curieux ne doit pas se piquer d'avoir tous les portraits qui ont été gravés jusqu'à présent, mais seulement les meilleurs de chaque pays : différent en cela d'un historien exact, à qui il n'est pas permis de négliger le moindre trait d'histoire.

On rangeroit les paysages par pays, ce qui met chaque maître dans son rang et vous représente si bien le site (2) naturel d'un pays, que vous croyez encore y voyager. Quant aux morceaux d'architecture, ornements, décorations de théâtre, animaux, chasses, marines, de la géographie, topographie, des habillements des différentes nations, des pièces noires (3) et des petits maîtres modernes, on en fera des volumes séparés, comme il sera expliqué dans la suite.

Ce sont donc trois ordres principaux que l'on se propose dans l'arrangement de ce cabinet : *l'histoire par matières*, *le portrait par conditions*, et *le paysage par pays*.

C'est de cette manière qu'en s'amusant à regarder des estampes, on peut en tirer quelque utilité: rien n'est plus capable d'imprimer facilement dans l'esprit l'histoire, la Fable, la chronologie, la géographie et une connaissance générale des sciences et des beaux-arts; cet ordre même suffit pour vous faire trouver sur-le-champ une pièce que vous voulez voir sans le secours d'aucune table. On pourroit encore y observer un ordre historique et chronologique, en mettant, par exemple, les portraits des empereurs et des papes suivant le temps où ils ont vécu, et les morceaux d'histoire, suivant l'époque de leur avènement; mais, à moins que l'on n'en ait un grand nombre, cet ordre devient gênant et impossible dans plusieurs morceaux, surtout dans les pièces allégoriques.

(1) Son premier Catalogue va à 300 volumes et le second à 237.

(2) Terme de peinture.

(3) On appelle *pièces noires* des estampes qui, n'étant point gravées à l'ordinaire, paroissent enfumées et comme lavées à l'encre de Chine.

Il faudroit éviter, dans ce recueil, de faire ce que faisoient MM. de Carnières, Clément et Lottier, qui, plutôt en historiens qu'en vrais connaisseurs, mettoient parmi de belles estampes les morceaux les plus communs, jusqu'aux almanachs. On voyoit dans leurs recueils de portraits, ceux de Larmessin et de Montcornet, mêlez avec les portraits de Nanteuil et d'Edelink ; ils ne se donnoient même pas la peine de s'informer si la personne qu'avoit gravée Larmessin ou Montcornet n'était pas gravée par une meilleure main ; il suffisoit qu'ils l'eussent dans leurs recueils, sans s'embarrasser du choix ; c'est ce que je leur ai souvent reproché. Éloignez de l'idée de tous ces curieux, nous suivrons celle de notre cabinet, qui, comme vous voyez, Monsieur, est bien différente ; elle embrasse tout au plus cinquante volumes d'estampes et une quinzaine de volumes de dessins, qui, étant remplis de morceaux choisis, satisferont plus que ces grands recueils, où il faut feuilleter longtemps pour trouver du bon.

J'ai détaillé ici les noms des meilleurs maîtres dans chaque genre, surtout ceux dont les ouvrages méritent le plus d'être recherchés.

On ferait trois portefeuilles d'anciennes estampes : le premier des vieux maîtres (1), le second des anciens maîtres, et le troisième de ceux qu'on appelle petits maîtres. Les vieux maîtres, comme André Manteigne, Alberdure, Lucas de Leyde, Jean Holbeins, Hans Bresanc......k, Hans Rosamer, Sebalde Beems, Cornet, Hopfer, etc. Les anciens maîtres comme Léonard de Vinci, le Giorgion, le Titien, Michel-Ange, Raphaël, Jules Romain, Polydore de Caravage, Perin Delvaga, André del Sarte, le Pordenone, le Primatice, ou S. Martin de Boulogne, Daniel de Volterre, le Parmesan, les Palmes, Frédéric Zuccharo, le Mutian, les Bassans, Stradan, Spranger, Charles Vermander et Martin de Vos, gravés en partie par ces peintres et par Marc-Antoine, Augustin Vénitien, Sylvestre de Ravennes, Jules Bonasone ou Bolognese, Eneas Vicus, Suavius, Corneille Cort, Augustin Carrache, François Villamène, Martin Rotta, Georges Mantuan, Diana Mantuana, Nicolas Beatricius, Dominique Custos, Simon Frisius, Léon Daven, Lucas Chiamberlanus, Virgilius Solis, Chérubin Albert, Théodore Matham, Hierôme Cock, Lucas Kilian et Crispin de Passe. Les petits maîtres comme Georges Pentz, Hisbius Henry Aldegraëf, Maître Étienne de Lône, Jacques de Geyn, Théodore de Brie, Thomas de Leu, Adrien Collaert, Adreas Adreassi, ou le petit Albert, le petit Bernard et plusieurs autres.

Six portefeuilles de sujets concernant l'histoire sacrée, mêlés des

(1) Différence entre *vieux maîtres* et *anciens maîtres;* on entend par *vieux maîtres* les pièces gothiques faites en 1490 dans l'origine de la gravure, au lieu que les *anciens maîtres* sont ceux qui ont travaillé depuis le rétablissement de la bonne gavure, comme Marc-Antoine, Augustin Vénitien, etc. On appelle *petits maîtres* ceux qui n'ont travaillé qu'en petit.

meilleurs maîtres qui ont suivi les anciens, comme de Paul Véronèse, Tintoret, le Corrége, Joseph Pin, les Carrache, le Guerchin, l'Albane, le Môle, le Guide, le Dominiquain, Lanfranc, Andrea Sacchi, Pietre de Cortone, Romanelli, Ciroferri, le Calabrois, Cavedone, Schedone, Ribera ou Lespagnolet, Salvator Rosa, Benedetto Castiglione, Lucas Jordans de Naples, le Féti, Civoli, Cigniani, Carlomarati, Sébastien Ricci, Solimène de Naples, Otto Venius, Rothenamer, Rubens, Vandeik, A. Bloemart, Diepenbek, Van Tulden, Corneille Chut, Érasme Quellinus, Jacques Jordans de Flandres, Layresse, Vouet, Blanchard, Poussin, Bourdon, le Valentin, Loir, Champagne, Bertolet, Stella, la Hyre, le Sueur, le Brun, Mignart, Cotelle, Cheron, les Corneille, les Coypel, les Boulogne, Jouvenet et la Fosse, gravés en partie par ces maîtres et par Corneille et Frédéric Bloemart, Henri Goltius, les Gallé, les Wirin, Bolsevert, Paul Pontins, Wildonc, Hollart, Perrier, Spierre, Natalis, Chapron, Carlo Cæsius, Vosterman, Sarendam, Snyderhof, Swanenburg, Coëlemans, Le Fevre de Venise, Jean Raphaël, Juste et Gilles Sadeler, Pierre Lombart, Jean Pesne, Pietro-Santi-Bartoli, Muller, les de Jode, Jean Convay, Charles David, l'Alleman, Tempeste, Greuter, Melan, Hainzelman, Souvemont, Chatillon, Baudet, Michel-Lasne, Fayat, Rousselet, Claudine Stella, Chauveau, les Poilly, les Audran, l'Enfant, Daret, Dorigny, Boulanger, Regnesson, Edelink, Vermeulen, Pitan, Roullet, Masson, Valet, Natalis et Château.

Six autres portefeuilles de sujets touchant l'histoire profane, composez de tous les maîtres ci-dessus nommés, tant des morceaux gravés de leur main que de ceux qu'on a gravés d'après eux.

Deux volumes de pièces noires gravées d'après Kneller, T. Murrey Soleman, Scalque, Closterman, Dahll, H. Vorest, Maes, David Teniers, Van Ostade, Girardeau, Miris, Coypel, Gillot, Netscher, Santerre, Van Haesten, A. de Gelder, gravées la plupart par Smith, Botteling, W. Faithorne, Schenk, Golle, Van Bruge, Zeigler, Rugendas, Sarrabat Collemans, Picart, Bernard Vaillant et G. Whithe.

Deux volumes de grotesques bacchanales, bambochades, carmesses, pastorales de différents maîtres, comme Polydore de Caravage, Michel-Ange de Caravage, Annibal Carrache, Michel-Ange des Batailles, Manfredi, Pietro Teste, Pasqualino de Venise, Martin Hemskerk, Breugle, David et Abraham Teniers, Braure, Guillaume Baur, Pierre de Lâart, dit Bamboche, Jean Mielle, Girardeau, Miris, Berghem, P. Boot, Wauvreman, Scalque, Rembran, Van Vlief, Livens, Van Velde, Van Ostade, Netscher, Bega, Van Affen, C. du Sart, Théodore Layresse, Poussin, Valentin Freminet, Brebiette, la Fage, Stella, le Nain, Gillot, Wateau, gravez en partie par ces peintres et par Augustin Carrache, Vilamène, Chapron, Perrier, Bloëmart, Goltius, Melchior Kussel, Bolsevert, Vosterman, Saërendam, Danchers, les Vischer, Romain de Hogue, Botteling, Schenk Pietro-Sancti, C. Cæsius Hollar, Ertinger et le Pôtre.

Dix volumes de portraits rangés par conditions : deux de gens d'église, deux de gens d'épée, deux de gens de robe, deux pour les sciences, un pour les arts, et le dixième concernant les femmes illustres, gravés d'après différents maîtres, comme le Giorgion, le Titien, le Tintoret, le Padoüan, Holbeins, Rubens, Vandeik, Porbus, Rembran, Juste, Ferdinand, A. Vanderverff, Mirevelt, Kneller, Lelü, Le Fèvre, Janet, Petitot, Santerre, Jouvenet, gravés par les Sadeler, les Vischer, les Bloëmart, Vosterman, Delphius, Muller, Suanenburg, Suyderhof, Crispin de Pas, Souteman, Sandrart, Boteling, Goltius, G. Valch, J. Burghart, J. Tourneyser, P. Lombart, Lucas, Wolf et Barthelemy Kilian, Thomas de Leu, Matham, Sarendam, Hollar, Vandalen, Bolsuert, Pierre de Jode, Paul Pontius, Corneille, Philippe et Théodore Galle, Spiere, Van Gunst, Michel-l'Asne, Masson, Nanteuil, Rousselet, Grignon, Melan, l'Enfant, Morin Poully, Pitant, Edelink, Vermeulen, Westphalen, les Audran, etc.

Quatre portefeuilles remplis de petits morceaux sur toutes sortes de matières, qu'on colleroit en compartiment sur chaque feuille, en laissant des marges et espaces agréables aux yeux, et le plus que l'on pourroit en forme de cul-de-lampe, c'est-à-dire, les plus grandes au haut de la page, qui se termineroit par une ou plusieurs petites. C'est où l'on ramasseroit ce qu'ont fait de meilleur Rembran, Hollart, Wirix, Galle, Callot, la Belle, le Clerc, les Audran, Chauveau, les le Pôtre, Roullet, Bosse et Gillot (1).

Six volumes de paysages, rangés par pays, deux volumes d'Italie, deux de Flandre, Hollande, Allemagne, et deux de France, d'après le Giorgion, le Titien, les Dosses, le Mutian, les Bassan, les Carrache, Campagnole, Francesco-Grimaldi Bolognese, Ludovico Pozzo, le Guerchin, le Mole, Salvator Rosa, Vanude Romain, Crescentius, Francisque de Neve, les Breugle, les Paul Bril, Adam Elseimer, Corneille Polemburg, Monpré, Herman Suanevelt, Roland, Savery, Fouquier, P. Stephani, Hans Bol, Rubens, Abraham Bloëmart, D. Teniers, Van Aken, Jean Wildens, Meyeringh, Vanderhorst, Van Velde, Hondius, les Boot, Corneille Vieringen, Louis Van Artois, Verscure, Vandercabel, Roland Rogman, le Poussin, Guaspre du Guet, Bourdon, la Hire, Claude Lorain, Francisque Milet, Genoels Focus, Guillerot, Collandon, Forest, gravez en partie par ces peintres et par Goltius, Jean Valdor, du Perac, Frédéric Scalberge, Londerseël, les Sadeler, Hondius, Nicolas de Bruyn, Dominique Barrières, Melchior Kussel, Morin, Waterlo, Mauperché, Pieter Nolpe, du Jardin, les Vischer, Danchers, Nieul-Pôtre, Moyse Fouard, Goudt, Pesne, Hierôme Cock, Collignon, Chatillon, Bonnart, Baudouin, Rousseau, Macé, Corneille, Isaac Major, Jean Piscator, Simon Frisius, Merian, Schenk, Prou, Perelle et Sylvestre.

(1) On les peut appeler *petits maîtres modernes*.

Un portefeuille de décorations de théâtres, perspectives, ballets, carrousels, entrées, tournois, triomphes, catafalques et autres fêtes publiques, de Torelli, Canta-Gallina, Jules Parigi, Bibiena, Stennix, Pieter Noëfs, Rousseau, Philippe Juvara, Berrain et Tessin Suédois, gravés par la Belle, Callot, Chauveau, le Pôtre, Collignon, Marot d'Olivart et Scotin.

Un volume de batailles, marches d'armée, chasses et animaux, d'après Strabem, Tempeste, Guillaume Baure, Bourguignon, jésuite, Rubens, Bamboche, les Boot, Sneydre, Kerinx, Wauvreman, Berghem, Pooter, Stroope, Vandermeer le jeune, du Jardin, Flamen, Vanboucle, Boulle, David Vinc-Boons, Vandenheche, Rugendas, Vandermeulen et Parozel, gravés en partie par ces peintres et par les Collaërt, les Galle, les Vischer, Soutman, W. Peeur, Melchior, Kussel, Hollart, Baudoin et Cochin.

Un volume d'architecture, ornements, fleurs, fruits, vases, tapis, parterres, fontaines, d'après Jean D'Udine, Perin Delvaga, Mario de Fiori, le Maltois, le Breugle, Daniel Segers, jésuite, Sneydre, Mignon, Baptiste, le Moine, la Fleur, Brebiette, Testelin, Charmeton, Cotelle, Marot, Berrin, la Belle, le Pôtre, Fontenay, Audran, le Blond et Toro, gravez en partie par ces maîtres et par Augustin Vénitien, Eneas Vicus, Corneille Cort, Perrier, Scotin, Daigremont, Dolivart, etc.

Un volume de veües de mer ou marines, de fabriques et de ruines, d'après Philippe Napolitain, Jacinte Lupressi, Borsoni, Breugle, Paul Bril, Guillaume Baur, Corneille Polemburg, Boot d'Italie, Herman d'Italie, Bartholomé, Séeman, Vandercabel, Vandermëer, Claude Lorain, Jean Asselin, Montagne, Vanbecq et Puget, gravez en partie par ces maîtres et par du Perac, les Sadeler, Bronchorst, Jérôme Cock, Baptiste Mercati, Hondius, Melchior Kussel, Dominique Barrières, Schenk, Gogran, Prou, Moyse, Fouard, Perelle, Sylvestre et Flamen.

Quatre volumes concernant la topographie des principales villes du monde, tirés de Marius, Mercator, Melchior, Merian, Hoffnagle, Chatillon, Tessin, Beaulieu; les délices de l'Europe, les vues de Suède, celles d'Allemagne et de Hollande, par Schenk; les vues d'Italie, par Falda Venturini, Specchi, Guillaume Baur; les vues de France, par Perelle, Sylvestre, Marot, Cruyl, Prou, de Fer, et les figures tirées de plusieurs livres et voyages.

Un volume de géographie, composé des meilleures cartes de Sanson, de Duval, de Fer, de Lisle et Beaulieu; ces cinq volumes rappellent aux voyageurs en un moment tous les pays qu'ils ont parcourus.

Trois volumes contenant les habillements et modes des différentes nations du monde; le premier renfermeroit l'Europe; le deuxième, l'Asie; le troisième, l'Afrique et l'Amérique. On y trouveroit les modes du Titien, les charges du Carrache, les modes de S. Igny, de Bosse, de Callot, de Saint-Jean d'Arnoult, celles de Picart, de Wateau, Giffart, Trouvain, les suites de Vanderaa, le volume du Levant, de la Haye, et quantité de

modes d'Angleterre, de Hollande, d'Allemagne, d'Italie et de France, qui font parcourir toutes les nations du monde sans sortir de son cabinet.

DESSINS.

Les dessins, Monsieur, ont quelque chose de supérieur aux estampes, quoique moins terminés ; ce sont les premières idées d'un peintre où l'on découvre tout le feu de l'imagination et l'esprit de sa touche. Cette curiosité demande beaucoup plus de savoir que les estampes, puisqu'il s'agit de juger, ainsi que dans les tableaux, de la bonté d'un dessin, de son originalité, et de connaître la manière d'un maître d'avec un autre, sa touche particulière, qui est comme un caractère d'écriture, singulier à un chacun, lequel fait reconnaître l'auteur du dessin. Un beau recueil de dessins des meilleurs maîtres est une vraie école de peinture (1). Comme on n'en possède pas un si grand nombre que d'estampes, on les diviseroit seulement par matière et par pays tout ensemble à la manière suivante.

Six volumes concernant l'histoire en général et la figure, deux des meilleurs maîtres d'Italie, deux volumes des meilleurs maîtres françois et deux autres volumes sur la même matière des maîtres flamands, hollandois, allemands et anglais.

Six volumes de paysages, marines, animaux, grotesques et autres, partagez par pays, deux d'Italie, deux de Flandre, Hollande, Allemagne et deux de France.

Un volume de petits dessins à la plume très-finis.

Un volume de vues, esquisses et croquis, faits d'après nature.

Un volume d'études de grands maîtres et de figures appelées académies.

Un volume de dessins d'architecture, ornemens, vases, catafalques, triomphes, décorations de théâtre, fontaines, parterres, etc.

LIVRES.

Je vais passer plus légèrement, Monsieur, sur les livres, les médailles, les pierres gravées, les minéraux, les bronzes et les coquilles; matière qui demanderoit seule un volume.

Leur arrangement particulier est de disposer les livres par matière, les médailles et les pierres gravées par suites, et les coquilles par familles ou par compartiments. Les tableaux, les bronzes et les autres curiosités se rangent suivant la place que l'on a et suivant le goût qui convient le mieux à la décoration du cabinet.

Les livres composent un genre de curiosité nécessaire, mais immense, dont on fait des collections suivant le genre de littérature que l'on choisit,

(1) Le cabinet du Roy, le cabinet du Grand-Duc, à Florence, le cabinet de Sacredo, à Venise, celui de Magnavaccha, à Boulogne, celui de M. Crozat, à Paris, etc.

ou bien suivant sa profession. En général, il est bon qu'un homme d'esprit ait un peu de livres sur chaque matière.

Plusieurs éditions de Bibles différentes, quelques Pères de l'Église, des théologiens, des commentateurs, hérésiarques, casuites, des livres de morale et de piété, une suite d'historiens, de chronologues, de philosophes, de grammairiens, de poëtes grecs, latins, italiens et françois; les auteurs commentés *ad usum Delphini* et les *variorum*, ou les mêmes en petit, avec le texte seul de l'édition des fameux Elzevir; les mêmes auteurs avec leurs meilleurs traducteurs. Une collection de livres de droit, de médecine, d'anatomie, chirurgie, pharmacie, chimie, botanique, agriculture, des livres de physique, de mathématique, de géographie, d'architecture, de médailles, blazons, des dictionnaires, des voyages, des mémoires, et les vies des grands hommes, celles des savants, leurs œuvres, le recueil de leurs lettres, les livres de théâtre, les poëtes modernes, quelques recueils de journaux, républiques des lettres, des livres connus sous le nom de Miscellanea, sur toutes sortes de matières, peu d'historiettes et de romans, excepté celui de la Rose, l'Astrée, don Quichotte, Télémaque et la Princesse de Clèves, que le fameux évêque d'Avranches (1) ne dédaignait pas de lire quelquefois. Il faudrait avoir quelques livres gothiques remplis de mignatures pour la singularité seulement.

MÉDAILLES.

Quant aux médailles, vous sçavez, Monsieur, que c'est une belle curiosité, la première en un sens, comme garante de l'histoire ancienne, et qui a beaucoup servi à la transmettre jusqu'à nous. Cette étude mène un peu loin et coûte infiniment quand on veut avoir des suites complètes et des médailles antiques bien conservées (2).

Un Othon en grand bronze, selon M. Patin, n'a pas de prix, un Pertinax, un Pescenius Niger. On prétend que (3) les médailles étoient les vraies monnaies des anciens, hors les médaillons, qui étoient des présents que les princes faisoient à leurs favoris. Les antiques ont été frappées environ jusqu'au septième siècle. On les distingue en grecques et en latines; les grecques, qui sans contredit sont les plus anciennes et les plus parfaites pour le coin, vont au plus à 400. Elles commencent sous Amintas, roy de Macédoine; les latines se distiguent en consulaires (4) et en impériales, qui se divisent encore en haut et en bas empire; le haut empire commence à César, 44 ans avant Jésus-Christ, et finit vers l'an 260 de Jésus-Christ;

(1) Huet.

(2) Le cabinet du Roy, le cabinet de M. le duc du Maine, celui de l'Empereur, celui du duc de Parme, celui de Moscardy, à Vérone, la bibliothèque Barberine, à Rome.

(3) Patin, Vaillant, Spon, Dumoulinet.

(4) Les consulaires, suivant Patin, vont à 1,037, dont 42 en or. *Introduction à l'Histoire des médailles*, p. 84.

le bas empire comprend 1,200 ans, c'est-à-dire jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II, en 1453. Les belles impériales ne passent pas le règne d'Héraclius, en 641, où les arts s'avilirent entièrement. Les médailles modernes se comptent environ depuis 300 ans. Il y a encore des médailles hébraïques, gothiques et puniques. On distingue trois sortes de suites de médailles ; celle en or, qui est la moins nombreuse et la plus rare, va à 1,000 dans les impériales ; celle d'argent à 3,000, et celle de bronze, grand, moyen et petit, à près de 7,000 dans les seules impériales. On peut faire encore une suite de papes, depuis Martin V jusqu'à présent, avec les cardinaux ; une suite de médailles qui concernent l'histoire de France et les autres monarchies. Une suite de monnaies modernes de tous les pays ne laisseroit pas d'être curieuse, ainsi qu'une suite de jetons, qui vous met au fait de presque toutes les familles. Il se faut garantir des médailles contrefaites ; les padouannes (1), les parmesannes, les carteronnes ou hollandoises sont de ce nombre. On connoît les antiques au poids, à l'épaisseur, à la couleur du métal, à la dureté du vernis, à la netteté du coin, à la fierté et à la tendresse de l'antique, à la franchise des caractères de la légende ou de l'exergue.

PIERRES GRAVÉES.

Les pierres gravées ont beaucoup de relation à l'histoire ancienne, puisqu'à la matière près, ce sont de secondes médailles. Leur forme ordinaire est ovale ; cependant il y en a de rondes, de carrées et à pans ; on les distingue en pierres annulaires (2) et en pierres constellées ou talismans ; les unes sont opaques, les autres transparentes. Les plus belles sont orientales et antiques pour la gravure ; néanmoins, il y a de belles têtes gravées par les modernes. Un peu de pratique vous fait découvrir aisément le caractère de l'antique. On en trouve de gravées en creux et en relief sur des Agathes, Calcédoines, Lapis, Onix, Cornalines, Jades, Sardoines, Jaspes, Prismes d'Emeraude, Serpentine et Malachitte (3). On peut aussi graver sur toutes les pierres précieuses, même sur le diamant (4), comme je l'ai vu faire à Rome.

PIERRES PRÉCIEUSES.

Vous souvenez-vous, Monsieur, d'avoir vu ensemble, dans un cabinet à Paris (5), des tiroirs séparés en petites cellules, remplis de toutes les pierres précieuses orientales et occidentales, distinguées et opposées par

(1) On garde les coins des padouannes à la bibliothèque de Sainte-Genevieve.

(2) Les anciens mettoient les pierres annulaires aux doigts, et les constellées au bras et au cou.

(3) Le cabinet de Bourdaloue.

(4) On n'a nulle connaissance que les anciens aient gravé sur le diamant, qui ne leur servait qu'à mettre en poudre pour graver les autres pierres.

(5) Le cabinet de M. Vivant à Paris.

leur espèce; le Diamant, le Saphir, l'Emeraude, Rubis, Turquoise, Topaze, Grenat, Amétiste, Jacinte, Opale, Aigue-Marine, Chrysolite, Peridot, Vermeille et les Perles ?

MINÉRAUX, MÉTAUX, PÉTRIFICATIONS, CROISSANCES DE MER, BOIS RARES.

D'autres tiroirs étaient remplis de Minéraux, Métaux, Pétrifications, Croissances de mer, Cristal de roche, Corail rouge, blanc et noir, Ambre des deux couleurs, Porphyre, Albâtre, pierre ou corne d'Ammon, langue de Serpent, Marcassite, pierre de Croix, d'Angle, d'Aiman, de Touche ou Parangon, Quinte-Feuille, la pierre de Cœur, de Verolle, de Judée, de Bezoart, l'Étoilée, le Jaye, le bois de Corail, de Couleuvre, l'Hystericum, le Calambouc et l'Aloës (1).

OUVRAGES DE TOUR, ARMURES, HABILLEMENS, ÉTRANGERS, ANIMAUX, PLANTES ET FRUITS RARES.

Nous y vîmes encore une quantité de bijoux mis en œuvre, des peintures en émail, ainsi que de très-beaux ouvrages de tour et de filigrane. Il ne faut pas oublier les différentes armures, habillemens, chaussures anciennes et étrangères; plusieurs oiseaux, poissons et animaux desséchés; des plantes et des fruits rares; des livres sur des écorces d'arbres, sur des feuilles de palmier, sur des joncs, la plupart roulés autour d'un bâton; de l'écriture et du papier de tous les pays (2).

COQUILLES.

Voici, Monsieur, une curiosité toute des plus naturelles : ce sont les Coquilles (3). Je vous avouerai que j'ai les yeux satisfaits quand je les jette sur un miroir de Coquilles bien émaillées : j'y admire plus qu'en toute autre chose l'Auteur de la nature. Quelle variété dans leurs couleurs ! Il semble que la nature s'y soit jouée, de même que dans les formes différentes des coquilles ! On les distingue (4) en plusieurs classes ou familles : celle des Huîtres, des Limaces, des Cornets, des Porcelaines et autres. Voici celles à qui l'on a donné des noms : L'Amiral, le Vice-Amiral, l'Impériale, le Nautille, la *Concha Veneris*, le Bouton ou *Echinus Marinus*, l'Escalier, la Thiare, la Plume, le Cloud, le Lepas, le Foudre, l'Hermite, la Brûlée, la Musique, le Plain-Chant, la Gensive, la Quenotte, le Ruban, la Veuve, la Pie, le Tigre, la Cassandre, la Bouche d'or, celle d'argent, le Drap d'or, celui d'argent, la Peleure d'Oignon, la Moresque, le Casque,

(1) Le cabinet d'un médecin à Pise; celui de la Vigne Chigi à Rome; celui de M. Geoffroy à Paris.

(2) Le cabinet de Servier à Lyon.

(3) Le cabinet du roi, celui du grand-duc de Toscane, celui d'un bourgmestre à Amsterdam, celui de M. Seloanne, médecin à Londres, celui de M. Houdouard, médecin à Londres, celui de M. Sevin, à Paris.

(4) Aldrovandus, Rumphius, Lister, Bonnani les distinguent diversement.

le Turban, le Scorpion, la Grive, la Guinée ou la Spéculation, le Dauphin, le Manteau royal, la Tonne, le Cœur, le Cadran, l'Araignée, l'Epineuse, le Rouleau, la Bécasse, le Porphyre, le Cilindre, le Sabot, le Léopart, l'Ecorchée, la Mère Perle ou la Nacre, la Porcelaine, le Maron rôti, l'Olive, l'Hérisson, l'OEuf, l'Agatte, le Cornet, la Magellane, le Teton, l'Oreille d'âne, le Couteau, le Cloporte, l'Hébraïque, la Tanée, la Mure, l'Oreille de mer, la Chenille, la Trompe, le Nombril, l'Eperon, la Lampe, la Vis sans fin, le Brocart, le Fuseau, l'Hirondelle, l'Argus, la Couronne d'Ethiopie, l'Oreille de cochon, le Chou, la Tour de Babel, la Figue et le Bois veine.

BRONZES ET PIÈCES ANTIQUES.

Les bronzes servent beaucoup à l'embellissement des cabinets; il en faudroit avoir quelques antiques bien conservés et de beaux modernes bien réparés. Les antiquaires ont souvent en bronze tout ce qui concerne la belle antiquité, comme Dieux Pénates, Lares, Priapes, Urnes, Vases, Lampes, Phioles, Lacrimatoires, Vœux, Tombeaux, Cinéraires, Ossuaires, Inscriptions, Hiéroglyphes ; ce qui servoit aux anciens sacrifices des Égyptiens, Grecs et Romains, comme Autel, Trépied, Hache, Patère, Cuillières, Couteaux et autres instruments (1); des Styles dont ils écrivoient; l'Abacus avec lequel ils comptoient; les Strigilles dont ils se servoient dans le bain ; leurs Clefs et Cadenas de bronze ; les Plombeaux dont ils châtiaient leurs esclaves ; leurs Idoles, Sphinx, Cachets, Bagues magiques, Amulets, Talismans ; leurs Sistres et autres instruments de musique ; leurs mesures, comme le Congé, le Sextier, le *Quartarius;* l'As, le *Quadrasis,* le Denier, le Quinane, le Sesterce, le Sicle, le Talent, la Drachme et autres monnoyes ; le Semis, Triens, Quadrans, Sextans et autres poids.

DROGUIER, HERBIER, MOMIES, EMBRIONS, PORCELAINES, CABINETS DE LA CHINE, FAIENCE ÉMAILLÉE, TABLEAUX DE PIÈCES DE RAPPORT.

Je ne vous parlerai point, Monsieur, d'un Droguier, d'un Herbier, des Momies d'Égypte, des Embrions de tous âges, tant d'hommes que d'animaux, des Boëtes où sont arrangez par compartiment des Mouches rares et des Papillons, des Pagodes, des Ouvrages de terre, des Porcelaines de la Chine et du Japon, de leurs Cabinets, Paravants, Boëtes, Cabarets, Coffrets et autres pièces de bois verni, ainsi que de quelques vases et plats de faïence émaillés d'après Raphaël, tant en Italie qu'à Limoges ; des Tableaux de pièces de rapport en pierres fines ou en bois rares, faits à Florence, qui trouveroient bien leur place parmi toutes les belles choses dont nous venons de parler. Il en seroit de même d'un amas de morceaux

(1) La galerie du père Kircher à Rome, le cabinet du cardinal Gualtieri à Rome, celui de Seralli à Milan, celui de Sainte-Geneviève à Paris, celui de l'abbé Fauvel à Paris.

excellents de sculpture, soit figures, bustes, bas-reliefs ou modèles, faits en marbre, en porphyre, en granit, en albâtre, en bois, en terre cuite, en ivoire, en cire et en buis (1); il y en a de la main de Michel-Ange, du Donatelle, Baccio Bandinelle, Lalgarde, Jean Bologna, Cavalier Bernin, Domenico Guidi, Zumbo, François Flamant, dit le Quesnoy, Pilon, Goujon, Desjardins, Les Marsi, Puget, Jaillot, Tubi, Sarrasin, le Gros, Girardon, Coysevox, et de quantité d'autres bons sculpteurs tant étrangers que françois. Un physicien ou un géomètre demanderoit encore à trouver ici tout ce qu'on peut souhaiter pour les forces mouvantes et l'hydraulique, des figures de géométrie, de fortifications et d'architecture en relief, des modèles en cuivre de mortiers, de canons, bouches et autres pièces d'artillerie (2) ; les différentes expériences de l'équilibre des corps, de la pesanteur de l'air et des liqueurs; de l'effet de la poudre à canon, des instruments d'astronomie (3), de mathématique et de navigation, comme astrolabes, sphères, globes, lunettes d'approche, télescopes, boussoles, demi-cercles. On y joindroit tout ce qui est nécessaire pour l'optique et les expériences de physique, le miroir ardent, la pierre d'aimant, les verres à facette et de toutes sortes; un microscope universel avec toutes les expériences qu'on peut faire pour la circulation du sang et l'examen des liqueurs; le cylindre, le cône, le prisme avec leurs figures, plusieurs chambres optiques, une lanterne magique, une machine pneumatique, des baromètres, thermomètres, hygromètres, des alambics, récipients, syphons, tubes avec lesquels on pourra faire quelques expériences de chimie touchant le vif-argent, les phosphores, les pierres de composition et autres.

En vérité, Monsieur, le sujet m'emporte trop loin, et au fourneau et à la fumée près d'un souffleur, notre cabinet est devenu universel, et remplit une idée générale, telle qu'on n'en trouve nulle part; il faut donc convenir qu'on doit opter en cette matière ; la grande dépense y met assez de frein, joint à ce que l'inclination naturelle nous porte plus vers une science que vers une autre ; un sçavant, par exemple, ne respire que les livres, un antiquaire (4) ne recherche que les médailles, un physicien que les expériences, un naturaliste que les productions de la nature; nous autres, Monsieur, qui penchons plus pour la peinture, nous trouverons sûrement cette carrière assez grande pour nous arrêter longtemps.

Je suis, Monsieur, etc.

DEZAILLER D'ARGENVILLE.

(1) L'ancien cabinet de Girardon.

(2) Le cabinet de M. Dosembray, la galerie du père Sébastien, le cabinet du général Marsilly à Boulogne.

(3) Le cabinet de Bianchini à Rome.

(4) Patin à peine se peut résoudre à comparer les médailles aux livres et aux tableaux. *Introd. à l'Histoire des médailles,* pages 7 et 8.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

SUR

M. P. LOUIS DE LA RIVE,

PEINTRE PAYSAGISTE DE GENÈVE (1).

M. P.-L. De La Rive naquit à Genève, le 21 octobre 1753, d'une famille qui, dans notre république, a constamment occupé les places distinguées de la magistrature, de l'Église et de l'Académie. M. P. De La Rive, son père, était, à cette époque, pasteur d'une église de campagne, et il destinait son fils à l'une des professions que ses ancêtres avaient suivies; mais la nature en décida autrement, et il est intéressant d'apprendre, de la bouche même de M. De La Rive, les circonstances qui déterminèrent sa carrière : « Dès ma plus tendre enfance, » dit-il, « j'ai manifesté

(1) Cette notice, adressée sous la forme d'une lettre à MM. les rédacteurs de *la Bibliothèque universelle*, de Genève, a paru, sans nom d'auteur, en 1817, dans le t. VI de ce recueil estimé, où l'on ne trouve presque aucun article consacré aux beaux-arts. C'est surtout là le motif qui nous engage à réimprimer cet article qu'on n'irait pas chercher, sans doute, dans un journal très-volumineux consacré exclusivement aux sciences et à la littérature. La lettre est précédée de quelques lignes qui nous font connaître que Pierre-Louis De La Rive avait laissé des manuscrits que nous pouvons juger intéressants d'après l'usage qu'on en a fait dans cette notice, attribuée au célèbre Sismonde de Sismondi.

C'est dans les papiers mêmes de cet artiste distingué, dit l'auteur de la lettre anonyme, que je prends les faits. Il a esquissé l'histoire de sa vie, depuis le moment où il sentit se développer chez lui le goût de l'art auquel il l'a consacrée, jusqu'aux premières atteintes de la maladie qui lui fit douloureusement reconnaître qu'il survivait à son talent.

Aucun motif d'amour-propre n'avait inspiré la rédaction de ces mémoires; la candeur, la naïveté qu'on y rencontre ne permettent pas de concevoir le moindre doute à cet égard; il voulait, comme il l'a dit à ses amis, instruire, par son exemple, les jeunes gens qui s'engageraient témérairement et sans guide, ainsi qu'il l'avait fait, dans une carrière difficile à parcourir; il voulait leur signaler les obstacles nombreux qu'ils rencontreraient, les trompeuses lueurs et les fausses routes qui pourraient les égarer. C'est remplir, je le crois, ses intentions généreuses que de donner quelque publicité aux observations intéressantes et utiles dont il a été à la fois et l'auteur et le sujet.

« une vivacité et une étourderie insupportables ; on ne savait « comment obtenir de moi quelques moments de tranquillité. « Ma mère imagina de me faire voir quelques portefeuilles de « dessins qu'elle avait faits dans sa jeunesse ; ce moyen réussit « parfaitement, et l'enfant dont la pétulance troublait toute la « maison pouvait rester trois ou quatre heures en repos dès « qu'il avait ces dessins entre les mains ; il n'en a jamais gâté « ou froissé un seul, lui qui brisait, d'ailleurs, tout ce qu'on lui « confiait ou à quoi il pouvait atteindre. C'est de ce moment « que je date l'origine du goût particulier qui m'a toujours « entraîné vers la peinture. »

Cependant, le jeune De La Rive commença ses études littéraires, fit ses classes, ses humanités, et prit, dans les intervalles de ses occupations ordinaires, quelques leçons de dessin qui lui furent d'une médiocre utilité dans la suite, mais qui contribuèrent à entretenir la passion qui s'était développée chez lui pour cet art, et montrèrent les dispositions naturelles qu'il avait pour y réussir.

Parvenu à l'âge d'environ seize ans, il sollicita ardemment de son père la permission de s'y livrer exclusivement ; mais le vénérable pasteur, qui connaissait la légèreté du caractère de son fils et redoutait les dangers de tout genre où les voyages indispensables à cette profession pouvaient l'entraîner, qui n'avait que cet enfant, et qui avait formé d'autres projets sur lui, rejeta absolument sa demande. Il exigea, au contraire, qu'il commençât ses études de philosophie et les suivît pendant trois ans. C'était le temps où le célèbre de Saussure professait les sciences physiques dans notre Académie, et électrisait l'âme de ses élèves par ses vastes connaissances, par le zèle qu'il mettait à les répandre, par ses recherches ingénieuses et la parfaite clarté de son enseignement. Le jeune De La Rive s'enflamma pour la chimie, et, bientôt entouré de fourneaux, d'alambics et de cornues, il parut être absorbé par ces nouvelles occupations. Mais cette diversion à son penchant n'en modéra point la vivacité, et une circonstance accidentelle en augmenta l'énergie. Sur ces entrefaites était venu se fixer momentanément à Genève un gentilhomme liégeois, peintre paysagiste, le chevalier Fassin. Il avait formé une petite académie, où l'on dessinait d'après le modèle : De La Rive saisit ardemment cette occasion de s'avancer dans l'art vers lequel il

était entraîné; il y consacra tout le temps qu'il pouvait dérober à ses études, et il se lia intimement à cette occasion avec un jeune Suisse, M. Ducros, qui s'est acquis dans la suite une réputation méritée par ses belles aquarelles, et qui accompagna le chevalier Fassin en Flandre, lorsque celui-ci eut pris la résolution d'y retourner. Cependant, De La Rive goûtait enfin la jouissance de se livrer sans obstacle à son inclination; après avoir suivi pendant dix-huit mois les leçons publiques de jurisprudence, il se sentit une telle répugnance pour l'étude des lois, qu'il eut recours aux personnes qui pouvaient avoir le plus de crédit sur l'esprit de son père, et il obtint, par leur médiation active, le consentement qui faisait l'objet de tous ses vœux. Le voilà donc jouissant d'une liberté entière, mais embarrassé dès les premiers pas par l'usage qu'il en fera.

Ici commencent les leçons de l'expérience et celles qu'à ses propres dépens il adresse aux jeunes artistes : « Livré à moi-« même, et maître de mes goûts, je réfléchissais au parti que je « devais prendre et ne savais encore pour lequel me décider. « J'aurais voulu choisir le genre de l'histoire, mais je n'avais « aucun secours, aucun guide pour me diriger. J'avais vu les « travaux de mon ami Saint-Ours, et j'avais été frappé de sa « grande supériorité sur moi; l'idée d'atteindre un tel antago-« niste ne m'entra pas dans l'esprit; le courage me manqua; je « fus frappé de l'impossibilité de me mettre aussi tard à cette « étude, et je me persuadai que celle du paysage était la seule « convenable dans le beau pays où la Providence m'avait fait « naître, et que la nature qui m'entourait suffisait pour conduire « un artiste à la gloire. J'étais confirmé dans ces idées par les « réflexions que j'avais ouï faire au Chev. Fassin. Il affectait de « regarder les peintres d'histoire comme des rois de théâtre con-« tinuellement boursouflés et hors de nature. Ses préjugés « avaient fait racine dans mon esprit, et je me croyais déjà un « penseur pour répéter les sottises que j'avais entendues. Hélas ! « ces préceptes que j'ai cherché à me rappeler comme des ora-« cles, m'ont bien longtemps égaré; ils m'ont fait perdre un « temps précieux en me faisant suivre une marche ridicule. »

De La Rive, n'ayant donc d'autre guide que lui-même, se mit à copier les tableaux des grands maîtres qu'il trouvait dans les cabinets de quelques amateurs.

Mais ici encore les fausses directions qu'il avait reçues l'empêchèrent de tirer le meilleur parti de ces utiles secours. Il s'attacha exclusivement à l'école flamande. « M. Fassin nous avait « tant dit et répété qu'il n'y avait que cette classe de peintres qui « eussent eu le sens commun, que nous nous serions fait un « crime d'en douter; et mon ambition en particulier n'allait pas « au delà de réussir à copier un de ces tableaux au point de s'y « méprendre. Je me mis donc à copier, copier, copier, etc. »

Tel fut le genre d'occupation auquel notre jeune artiste se livra pendant trois ans, et qui ne fut interrompue que par quelques courses en Savoie avec MM. Girod et Ducros. Il en rapporta un petit nombre d'études qui lui ont été, dit-il, inutiles dans la suite, mais qui l'initièrent toutefois au travail d'après nature. Il est permis de croire aussi, bien qu'il se refuse à le reconnaître, que l'étude assidue qu'il faisait des grands maîtres flamands ne laissa pas de lui être profitable. Cependant, Ducros, dégoûté du métier de copiste, avait pris la résolution de partir pour Côme, et l'émule de ses travaux désirait l'y accompagner; mais la sollicitude paternelle vint encore y mettre obstacle. Le pasteur De La Rive ne pouvait se faire à l'idée de sentir son fils sans protecteur et sans guide, sous un ciel brûlant et dans un monde corrompu. Mais il ne s'opposait point à tout autre plan de voyage, et De La Rive se détermina pour l'Allemagne, où des galeries célèbres lui présentaient encore de beaux modèles à copier. Fidèle à ce projet, car il n'en formait pas d'autre, il s'arrêta pendant dix mois à Mannheim, et travailla de nouveau d'après la seule École flamande. Les tableaux des autres Écoles que renfermait cette ville étaient peu propres à le faire revenir de ses anciens préjugés. C'était à Dresde qu'il devait y renoncer : « Je débutai, » dit-il, « en Saxe comme j'avais fait dans le Palatinat; je choisis « dans la galerie une couple de tableaux flamands, et je me mis « à les ébaucher. Mais la vue de cette superbe collection com« mença à dissiper mon erreur. Là je vis pour la première fois « Raphaël, le Corrége, le Titien, les Carrache, et, dans le genre « que j'avais adopté, l'immortel Claude Lorrain. Rubens et son « École m'attiraient toujours; mais peu à peu mon admiration « exclusive perdit de sa force, les grands maîtres s'élevèrent à « mes yeux, et le voile qui les couvrait disparut entièrement. »

Cependant, le changement qui venait de s'opérer dans la ma-

nière de voir de l'artiste n'aurait eu que des conséquences stériles, si, se bornant toujours à exécuter des copies, il n'avait fait que prendre des modèles.

De La Rive rencontra heureusement à Dresde un homme d'un grand mérite, qui sut lui inspirer le désir d'être créateur à son tour et lui indiquer les moyens de le devenir. C'était le directeur de l'Académie électorale, M. Casanova, Vénitien d'origine, l'un des plus anciens élèves de Mengs, et profondément versé dans la théorie de l'art, quoiqu'il n'excellât pas lui-même dans la pratique; il prit de l'attachement pour notre compatriote; il excita son courage; il l'engagea à réunir quelques-unes de ses études, à en puiser d'autres dans la nature, pour en former des compositions; et quoique ces premiers essais n'eussent qu'un médiocre succès, Casanova y reconnut les germes d'un vrai talent; il en signala soigneusement tous les défauts au jeune peintre, et lui développa les principes avec le secours desquels il pourrait les éviter.

Ici nous devons abandonner un moment les détails relatifs à l'artiste pour le laisser raconter lui-même l'événement qui a influé sur le bonheur de toute sa vie, et pour le retrouver dans l'expression naïve de ses affections domestiques et de ses sentiments religieux :

« Peu après mon arrivée à Dresde, prévoyant que j'y ferais un « assez long séjour, et voulant fréquenter les saintes assemblées « et être reçu à la table sacrée, je fus me présenter chez M. Go- « defroy, vieillard respectable et pasteur de l'église réformée. Il « m'accueillit avec bonté; il avait fait anciennement ses études « de théologie à Genève, et y avait été reçu ministre. Il connais- « sait le nom de ma famille, et m'invita à le visiter de temps en « temps. Je ne pus point faire la connaissance de sa fille, « Mlle Théodore Charlotte Godefroy, sans éprouver pour elle cet « attrait qui décide du sort de la vie entière. La main de l'Être « Suprême m'avait amené dans cette maison, pour m'y procurer « un bonheur dont je n'étais pas digne. Tout ce que le cœur a de « plus parfait, et tout ce que l'esprit a de plus vif et de plus « aimable, se trouvait réuni en elle. Le tact le plus fin, le juge- « ment le plus juste, la bonté la plus complète formaient la base « de son caractère. Je lui fis connaître mes sentiments, et j'ob- « tins l'aveu des siens. Mille obstacles s'élevaient contre cette

« union; la passion et la persévérance les surmontèrent, et, le « 9 février de l'année 1779, je devins l'époux le plus heureux de « la plus aimable et de la plus excellente des femmes. Depuis « lors je n'ai pas cessé un instant de remercier Dieu de ses bien- « faits, et de le supplier de me rendre digne du trésor qu'il a « daigné me confier dans son immense bonté. »

Ce fut cette même année 1779 que De La Rive, après avoir composé deux nouveaux tableaux qui méritèrent davantage l'approbation de Casanova, quitta le séjour de Dresde et revint à Genève, où, suivant les conseils de son sage directeur, il se livra assidûment aux études d'après nature, tant du paysage que des animaux, oubliant et les maîtres et leurs Écoles, et s'efforçant de rendre sur la toile ce qu'il voyait, comme il le voyait, Il renonça, dans ses exercices en pleine campagne, à la méthode qu'il avait suivie jusqu'alors, de faire des aquarelles levées sur place. « Mé- « thode très-longue, dit-il, quand on a peu de pratique, et qui « fait perdre une quantité d'accidents heureux dont on ne peut « obtenir que des pensées fugitives, bien plus précieuses pour « des compositeurs que les études les plus soignées, que vous ne « savez jamais comment employer. »

Trois années, dont il passa la plus grande partie à la campagne, furent consacrées à ces exercices et à l'exécution de quelques tableaux que M. R. Fr. Tronchin, le protecteur des beaux-arts dans notre patrie, ne dédaigna point de placer dans sa précieuse collection. L'artiste seul demeurait mécontent de son ouvrage. « N'ayant plus dans ma retraite l'occasion d'étudier les « chefs-d'œuvre, le souvenir s'en effaçait; j'étais tombé, sans « m'en apercevoir, dans une manière beaucoup trop vigoureuse, « mes tableaux étaient noirs, il n'y avait point d'air, point de « vapeurs, rien de ce qui séduit en ce genre..... »

L'Italie seule pouvait par la beauté de son ciel, par la variété de ses sites, par l'excellence de ses modèles, fournir à notre peintre les types dont il avait le pressentiment, sans pouvoir y atteindre; il se détermina donc à entreprendre ce voyage, mais il ne voulut le faire que muni des directions de son ami Casanova. Pour mettre ce dernier à même de juger des progrès qu'il avait faits et de ceux qu'il pouvait espérer encore, il résolut de passer par Dresde et de porter au directeur de l'Académie trois tableaux à l'exécution desquels il avait consacré tout l'art

qu'il avait acquis jusqu'alors. Casanova jugea ces ouvrages avec toute l'intelligence d'un maître et la sévérité d'un ami. « Tran-« quillisez-vous, dit-il à l'artiste découragé par la justesse de « ses remarques ; tranquillisez-vous ; vous allez en Italie : Rome « vous guérira de tous vos défauts. Laissez vos tableaux à Dresde; « à votre retour vous les verrez des mêmes yeux que moi, et tous « les écueils contre lesquels vous avez échoué n'existeront plus « pour vous. Vous avez travaillé, vous avez avancé, trois mois de « séjour à Rome vous découvriront les principes qui vous man-« quent. Voyez Claude Lorrain et la nature de l'Italie ; alors vous « n'aurez plus besoin de mes avis. »

Rassuré, ou plutôt enflammé par les encouragements d'un ami digne de toute sa confiance, De La Rive se mit en route pour la patrie des beaux-arts. Nous ne le suivrons point dans tous les détails de cet intéressant voyage, et surtout nous n'essayerons pas de peindre la multiplicité et la variété des impressions qu'il reçut, pour ainsi dire, à chaque pas. Au milieu des chefs-d'œuvre de peinture dont il était entouré, son amour-propre souffrait quelquefois de voir que les tableaux de paysage y occupaient si peu de place; les ouvrages de Claude Lorrain l'en eurent bientôt consolé. Dix-huit mois, dont il passa une partie à Rome dans la douce société de ses amis, Saint-Ours et Ducros, furent employés à parcourir, à étudier les divers points de l'Italie, et à recueillir des matériaux pour ses futures compositions. Il lui tardait d'en mettre quelques-unes en œuvre sous les yeux de Casanova, et de retrouver une épouse et une fille chéries qu'il avait laissées à Dresde sous la garde de leurs parents; il dit donc adieu pour toujours à Rome le 12 mars 1786. Les tableaux qu'il exécuta à son retour en Allemagne obtinrent l'approbation de Casanova; il revint à Genève, où il travailla d'après ses nouveaux principes. Il se juge lui-même avec toute l'impartialité d'un homme indifférent. « Les souvenirs de l'Italie, dit-il, se pressaient « en foule dans mon imagination; les sites que j'en avais rap-« portés me fournissaient une grande abondance d'idées, et toutes « mes compositions tenaient du style historique que j'étais allé « acquérir avec tant d'ardeur et avec de si pénibles sacrifices. « Le ton de ma couleur avait entièrement changé, je faisais pres-« que un abus de l'outremer; mes tableaux étaient devenus aériens, « vaporeux, légers, trop peut-être, et ce fut la seule cause des

« succès qu'obtinrent à Genève les premiers ouvrages qu'on vit « de moi. Très-peu de gens sentirent le mérite de compositions « plus riches, plus vastes, d'un style plus élevé. »

Dès ce moment les tableaux de notre compatriote commencèrent à être recherchés, et il en eut plusieurs demandes; mais toutes ses compositions étaient italiques et tous ses sujets puisés dans l'histoire de la Grèce ou de Rome. « Je ne tardai pas à « m'apercevoir, continua-t-il, que j'avais pris un vol trop élevé « et que mes études n'avaient pas été assez profondes pour le sou-« tenir; mes études de figures surtout avaient été trop superfi-« cielles. D'un autre côté, je présentais un genre inconnu dans « le pays et dont on ne sentait pas le prix. On n'y retrouvait « point la nature à laquelle on était accoutumé, et désirant satis-« faire, autant que cela se pourrait, les goûts de tous les ama-« teurs, je pris un terme moyen. Je cherchai à conserver la « simplicité des lignes, la grandeur des masses, dont j'avais « acquis le sentiment en Italie, et à adapter ces principes aux « détails de notre pays. Cet essai fut difficile, et il fallut beau-« coup de temps pour obtenir un vrai succès. »

Sûr de sa manière et s'attachant dès lors au genre qu'il avait adopté, De La Rive prit la résolution de parcourir successivement les beaux sites que la Suisse et la Savoie mettaient à sa portée, et il y recueillit les sujets les plus agréables comme les plus majestueuses compositions. Sa réputation commençait à s'étendre et les demandes lui arrivaient de l'étranger, lorsque la révolution les suspendit pour quelque temps. Ce fut alors que, d'après les conseils de son ami Saint-Ours, il entreprit de faire des dessins lavés, dans l'exécution desquels il excella et dont le prompt débit le mit à même de traverser ces années difficiles.

Après la fin de la tourmente politique, De La Rive, fixé à la campagne près de Genève, reprit sa palette et ses pinceaux. Ses tableaux se succédèrent, et son atelier, visité par tous les étrangers, augmenta leur réputation et en facilita l'écoulement; la Russie, l'Allemagne, l'Angleterre, Hambourg, en acquirent un grand nombre. Il ne peut entrer dans le plan d'une notice biographique d'en faire l'énumération, et je n'en citerai que deux dont la réussite causa le plus de satisfaction à l'artiste, et au mérite desquels il attachait l'espoir d'un nom qui lui survivrait. « Le premier est une vue du Mont-Blanc, tel qu'on le voit

de Salanches; tableau difficile et qui renverse toutes les règles, en ce que l'objet le plus éloigné est le plus grand et le plus apparent, et que tous les plans et les devants sont entièrement dans l'ombre; il n'y a de lumière que sur la montagne qui en occupe tout le fond. »

Ce tableau, qui eut un plein succès, a passé à Pétersbourg dans le cabinet d'un prince Gallitzin.

Le second est une grande et riche composition, remarquable par les tons les plus chauds. L'auteur l'avait destinée à la Société pour l'Avancement des Arts, de Genève, et il a été placé dans le salon où cette Société tient ses séances.

Ce fut en 1805, au milieu de toutes les jouissances que lui procurait l'exercice d'un talent perfectionné, que cet excellent homme éprouva le plus grand des malheurs, la perte d'une fille unique et chérie. La religion, dont il avait si souvent éprouvé la salutaire influence, lui tendit les bras. « Nous cherchâmes, « dit-il, ma femme et moi, aux pieds de l'Être Suprême des « forces pour supporter la vie... Je travaillai, mais ce que je « faisais se ressentait de la disposition de mon âme. » Cependant la résignation ranima son courage, et les tableaux qu'il composa depuis cette époque malheureuse ajoutèrent à la réputation que lui avaient acquise les premiers. Mais le terme assigné par la Providence à l'exercice de ce beau talent commençait à se faire entrevoir. Déjà, en l'année 1811, ses travaux furent suspendus, pendant plusieurs mois, par les suites d'une fistule lacrymale dont les yeux de notre ami n'ont jamais été entièrement rétablis. L'année suivante une première attaque de paralysie le condamna à une inaction nouvelle. Il s'en remit ou du moins parut s'en remettre; ses forces s'étaient ranimées; la restauration de sa patrie, dont il jouissait avec tant de transport, semblait créer chez lui une seconde vie; il fit encore quelques dessins, il ébaucha même des tableaux; mais ce n'étaient plus que les lueurs vacillantes d'une lampe prête à s'éteindre. De La Rive lui-même ne se faisait aucune illusion à ce sujet, et les dernières pages de son journal, qui se termine avec l'année 1815, sont remplies du triste aveu de l'affaiblissement de ses facultés. Le 7 octobre dernier il a terminé, sans douleur, une carrière honorable dont il prévoyait la fin prochaine et qu'il attendait avec toute la confiance et la résignation d'un vrai chrétien.

DISSERTATION DE NOËL COYPEL,

SUR LES PARTIES ESSENTIELLES DE LA PEINTURE,

UTILE AUX ÉTUDIANTS ET AMATEURS DE CET ART (1)

Quoique les arts concourent au bien public, il y en a néanmoins qui s'exercent plus noblement, et d'une manière plus élevée que les autres, que l'on nomme libéraux, soit à cause qu'ils sont dignes d'être exercés par des hommes libres, ou parce qu'ils rendent libres ceux qui les cultivent et qu'ils servent pour la gloire des États. N'est-il pas vrai que ce qui reste des ouvrages de l'antiquité, en donne une plus haute idée que ce qu'en ont écrit les historiens? Y a-t-il un exemple plus merveilleux de l'effet des beaux-arts que l'établissement d'une république, qui ne consiste qu'en sept petites provinces dont la puissance se soutient contre toutes celles de l'Europe, en partie par les arts libéraux qui y sont honorés, étant exempts des charges publiques? qu'on y propose des prix à ceux qui y excellent, et qu'ils peuvent parvenir à toutes les dignités de l'État? Dans Venise, les arts libéraux ont un tribunal et des juges particuliers qui ne con-

(1) Nous sommes heureux d'avoir découvert ce nouveau mémoire théorique et dogmatique sur l'art de peindre, par Noël Coypel, peintre d'histoire, auteur et chef de la famille des Coypel, qui se virent à la tête de l'École française pendant plus d'un siècle. Il paraît que Noël Coypel avait beaucoup écrit sur les arts, mais son fils aîné Antoine, qui écrivait aussi et qui a publié du moins une partie de ses ouvrages, ne songea jamais à mettre au jour les œuvres inédites de son père. Ce fut le peintre Carême, qui envoya, en 1740, à l'éditeur des *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit* (Philippe de Pretot), deux morceaux de l'illustre aïeul de sa femme, le *Dialogue sur le coloris* et un *Discours sur la peinture*, prononcé, en 1670, à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

On peut supposer que ce fut également lui qui communiqua, douze ans plus tard, à Jacques Gautier Dagoty, le mémoire important que nous réimprimons aujourd'hui. Carême n'était rien moins que littérateur, car il savait à peine l'orthographe, mais il avait de la vénération pour le souvenir du vieux Noël Coypel, et il était fier d'être entré dans cette famille de peintres distingués. Jacques Gautier Dagoty, savant physicien et anatomiste, qui se mêlait aussi de peinture, de gravure et surtout de critique d'art, avait prétendu perfectionner le procédé de l'impression

naissent que leurs causes. A Rome, ils jouissent des priviléges des nobles romains.

A Florence, Cosme de Médicis leur donna des franchises plus considérables que celles des gentilshommes, parce que, disait-il, la noblesse qui vient de la naissance est un effet et un don de la nature, et que celle qui s'acquiert par l'exercice des beaux-arts est une récompense légitime de la vertu.

L'empereur Charles-Quint témoigna bien le cas qu'il faisait de la peinture, lorsqu'il donna au Titien la qualité de comte Palatin, et l'honora de la clef d'or et de tous les ordres de chevalerie. Le roi François I[er], qui régnait dans le même temps, le surpassa encore en l'estime qu'il marqua pour Léonard de Vinci, expirant entre ses bras, lorsqu'il dit ces belles paroles aux seigneurs de sa cour : « Ne soyez pas surpris de l'honneur que je rends à ce » grand peintre ; je puis faire en un jour beaucoup de seigneurs » comme vous ; mais il n'y a que Dieu seul qui puisse faire un » homme pareil à celui que je vais perdre ! »

Notre grand monarque n'a-t-il pas donné une grande marque de son estime à la peinture, ou aux arts du dessin, lorsqu'il a établi leur académie, à laquelle il a donné de si beaux priviléges, et qu'il a toujours augmentés, ayant même anobli quelques-uns de ce corps, par rapport à la peinture, et s'étant réservé et à son conseil, par un arrêt que sa Majesté a rendu en sa faveur,

en couleurs, inventé par Le Blond. Il publiait alors, pour faire connaître son procédé, très-imparfait d'ailleurs, un recueil périodique intitulé : *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture* (Paris, Delaguette, 1752 et années suiv., in-4°, avec des planches imprimées en couleurs). Il y inséra, en 1753, le mémoire inédit de Coypel, sans aucune note qui expliquât comment il s'était procuré cette pièce curieuse, oubliée depuis et perdue dans ce recueil volumineux et rare.

Gautier Dagoty l'avait reprise pourtant pour l'intercaler, avec quelques variantes, dans un volume extrait de son recueil et publié sous ce titre : *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes* (Paris, 1753, in-12). Ce volume n'eut pas plus de vogue sans doute que le recueil d'où il était tiré, car aucun bibliographe n'a signalé l'existence du mémoire de Noël Coypel. Nous le reproduisons donc tel qu'il a paru, en dernier lieu, dans les *Observations sur la peinture,* sans nous préoccuper des différences qu'on remarque dans la première édition, car Gautier Dagoty ne s'est pas fait faute de modifier à sa guise le texte de l'auteur, et nous lui laisserons la responsabilité des coupures ou des changements qu'il a pu faire dans cette précieuse dissertation, que Noël Coypel avait écrite pour les *étudiants* comme pour les amateurs de la peinture. P. L.

la connaissance des différends qui pourraient y survenir, ou qui pourraient l'opprimer, ayant même, dans l'année 1691, établi un fonds sur l'état de ses bâtiments, par lequel Sa Majesté augmente les appointements des officiers et professeurs qui y enseignent, voulant, pour marquer qu'elle est véritablement royale, que ceux qui y seraient reçus le fussent gratis et pour *leur seul mérite*. Toutes ces nouvelles sont d'autant plus considérables, dans le temps et la conjoncture d'une guerre des plus violentes qu'ait jamais soutenues la monarchie, en laquelle Sa Majesté a fait connaître sa puissance à toute l'Europe, en imposant à tous les princes qui proposaient la guerre les conditions de la paix, qu'il a bien voulu leur donner. L'on peut encore ajouter ici cette belle sentence, digne véritablement du père de l'éloquence romaine, que l'honneur nourrit les arts, et que la gloire anime les âmes nobles à bien faire et à les cultiver, car ils languissent lorsqu'ils ne sont point estimés, honorés et récompensés.

En effet, si ces sujets d'émulation n'étaient les suites et les fruits des veilles et des fatigues que les sciences et les beaux-arts coûtent à acquérir, il faudrait une vertu tout extraordinaire pour sacrifier son repos et sa vie à l'étude, sans aucune récompense, car il n'y a point d'homme si désintéressé qui ne voulût au moins y trouver celle de l'honneur; c'est cependant ce qui arrive quelquefois dans les États sujets aux grands mouvements de la guerre, qu'il se trouve certaines conjonctures de temps que les beaux-arts ne rentrent ni l'un ni l'autre.

La peinture a toujours eu pour sujet de son imitation tous les objets visibles de la nature; sa fin doit être de surprendre et d'attirer les yeux, par une imitation véritable et possible dans les sujets qu'elle se propose de représenter, puisqu'il faut qu'il y ait de la convenance entre l'objet et sa fin, qui est l'imitation. Cela supposé, il est nécessaire de faire voir quelles en sont les parties essentielles, et qu'il serait d'une dangereuse conséquence pour le progrès des arts, du dessin et de la peinture particulièrement, si l'on autorisait la licence et si l'on attribuait la partie essentielle de la peinture au coloris. Pour cet effet, je tâcherai de faire connaître dans la suite de ce discours, que je diviserai en trois parties, la fausseté de ces opinions. Dans la première, après avoir fait voir les différentes connaissances qui doivent faire aimer et estimer plus ou moins l'art du dessin ou peinture, par

l'idée que j'en donnerai, et des parties que doit posséder un peintre qui cherche à se perfectionner, je ferai connaître que ce bel art, qui demande tant de beaux et de si différents talents, par la relation qu'il a avec les plus belles sciences et les plus beaux arts, ne se doit point traiter licencieusement ou par caprice (comme le prétendent quelques peintres) attendu qu'il a pour objet l'imitation de la nature, et qu'une profession qui a tant d'étendue, n'est pas si facile à acquérir que présument quelques amateurs. Je donnerai ensuite une définition de la peinture pour conduire à la connaissance de ses parties essentielles, par laquelle l'on connaîtra quel rang doit tenir le coloris. Dans la seconde, je ferai voir qu'il n'est pas permis aux peintres de prendre des licences contraires au bon sens, à la raison et à la vérité de la nature, pour donner un faux brillant à leurs ouvrages, sans que l'on puisse croire cependant que l'exactitude, la perfection à laquelle je veux porter les étudiants et les amateurs, pour acquérir la connaissance du bon, vise à détruire le mérite des uns et à bannir de la curiosité des autres. Par la troisième partie enfin, je ferai connaître que, bien que mon intention soit d'exciter les étudiants à chercher la perfection de l'art et à porter les amateurs à la connaissance des principes par lesquels ils soient en état de faire une distinction plus juste du mérite des ouvrages, je ne prétends point exclure de la curiosité quelques manières que ce soient, anciennes ni modernes, mais, au contraire, faire voir que si les plus excellents hommes ont eu des parties inimitables, il y a eu aussi en eux quelque chose à désirer; que chacun a son mérite particulier qui le doit faire estimer; que ce qui est à souhaiter dans les uns, fait souvent le mérite des autres.

PREMIÈRE PARTIE.

Pour aimer les arts, il les faut connaître ; mais il y a deux sortes de connaissances qui font que l'on aime plus ou moins parfaitement. La première, dans ce qui se passe sur l'apparence d'une chose qui plaît, comme la peinture, sans en savoir la cause ni en découvrir le mystère; telle est la connaissance de quelques amateurs qui, n'ayant ni ne pouvant pas avoir acquis par pratique ni par théorie la connaissance de toutes les excellentes parties qui doivent composer un tableau qui tend à l'idée de la perfection, et les qualités que doit avoir un peintre qui travaille

sur ces principes, ne peuvent avoir qu'une amitié proportionnée à leur connaissance et une estime de même manière pour les artistes. C'est pourquoi l'on peut dire que cette espèce d'amour pour la peinture est plutôt un agréable et divertissant commerce qu'une véritable curiosité. Mais l'amour pour les arts du dessin ou pour la peinture qui vient du savoir et de la connaissance, ou tout au moins d'une forte notion de ces parties excellentes qui doivent faire le mérite d'un tableau fait sur l'idée de la perfection, sur laquelle il doit être conduit, est bien plus accomplie et est celle qui produit la véritable curiosité, parce qu'elle aime les choses par rapport au mérite, cherchant à remplir son amour, par la possesion de la chose aimée, et pour elle seulement, par une véritable estime.

Pour donner des principes aux étudiants, comme aux amateurs, de cette connaissance qui doit porter les uns à l'amour de l'étude, les autres à une véritable curiosité, par l'estime que l'on doit avoir de ce bel art, je vais tâcher de leur faire voir, par l'idée de l'excellence de la peinture, que ce qui la doit faire estimer est si vague, que la quantité des belles parties qu'elle renferme suffirait pour rendre l'homme presque universel, puisque c'est elle qui produit le parfait de la beauté naturelle, et unit le vrai au vraisemblable des choses soumises au sens de la vue, aspirant, aspirant toujours à la perfection et au merveilleux, se rendant non-seulement imitatrice, *mais supérieure à la nature*, dit M. Coypel : faisant voir les ouvrages élégants et accomplis, par le choix qu'elle fait de plusieurs de ses perfections, pour en composer une dans chaque objet, qu'elle représente, *la nature en particulier n'étant pas ordinairement parfaite en toutes choses* (1).

L'idée de la peinture prise en cette manière se peut appeler déesse de la beauté et perfection de l'art; mais celle qui se forme ou vient de la pratique ne peut rien produire que de défectueux et de bas, quoiqu'il y ait des peintres qui prétendent cependant établir par elle l'élévation de leur génie, et dire que cette espèce d'art, qu'ils pratiquent avec toutes sortes de licences, est au-dessus de la nature, ce qui est opposé au bon sens et à la raison, parce que toutes les choses perfectionnées de l'art et de

(1) Idée fausse de la plupart des peintres.

l'esprithumain ont pris naissance de la belle nature, d'où dérive la véritable idée de la perfection : c'est ce qui fait que ceux qui, faute de la connaître et de l'avoir étudiée, s'abandonnent à la pratique, représentent plutôt des fantômes chimériques que des figures naturelles.

Ceux-ci ne leur sont point dissemblables qui, empruntant ou contrefaisant les œuvres d'autrui, font que leurs ouvrages ne sont pas enfants légitimes, mais bâtards de la nature; auquel mal ils en joignent encore un autre, qui est que, n'ayant pas le même génie de ceux qu'ils copient ou contrefont, ils ne peuvent pas les imiter dans leur meilleure partie, ce qui est impossible, parce que chacun a quelque chose dans ses productions qui lui est tellement propre, et inimitable à tout autre, qu'ils tombent dans leurs défauts et se font plutôt une idée du pis, ou du mauvais qu'ils augmentent encore par l'imitation, qui dégénère toujours. Et quoiqu'ils réussissent mal ordinairement dans ce genre d'imitation, ils se flattent vainement de surprendre les plus habiles, et s'assoupissent tellement dans cette habitude, qu'ils dégénèrent souvent en une mauvaise pratique, n'étant plus capables d'étudier la vérité de la nature et les idées de ceux qu'ils ont voulu contrefaire, ne les pouvant suivre qu'en des choses de peu de conséquence. Ces espèces de peintres se donnent et se font connaître pour ce qu'ils sont lorsque ces deux idées les quittent dans leurs ouvrages, et ne sont point en cela, non plus que les premiers, différents des philosophes sophistes, qui ne se fondent jamais sur la vérité, mais sur les imaginations fantastiques de l'opinion ; au contraire, les génies élevés perfectionnent leurs pensées selon l'idée du beau de la nature qui est toujours l'objet de leurs réflexions.

Les génies d'un ordre commun, bas et stérile, défèrent tout au sens de la vue, à la fausse apparence et au faux brillant, et non à la belle forme, qu'ils n'entendent pas; s'élèvent contre l'élégance de la correction, estiment la nouveauté, méprisent la raison, suivent leur opinion, et s'éloignent de la vérité de l'art et de la nature, sur laquelle, comme sur sa propre base, est posée l'idée et la noblesse de la représentation.

Outre cette belle idée essentielle de la peinture, les qualités que doit avoir encore l'habile peintre, et qui lui seront nécessaires par rapport à la perfection de l'art, sont si universelles

et ont tant d'étendue, que la vie de l'homme ne peut pas suffire pour acquérir tous les talents qui lui sont convenables; mais il doit avoir au moins de fortes notions de beaucoup des plus belles sciences et de la plupart des beaux-arts, comme je vais tâcher de faire voir, par comparaison de chacune de ces parties, selon ce qui m'en paraît par mon peu d'expérience, et les réflexions que j'y ai faites.

En premier lieu, si nous considérons l'art poétique, le peintre, comme le poëte, doit être né avec les talents que donne la nature, sans lesquels ses travaux seront toujours inutiles, quelque amour qu'il puisse avoir et quelque soin qu'il puisse prendre.

Si le poëte doit avoir dans ses compositions de l'élévation d'esprit, être fertile en invention et diversité agréables, en fortes et belles expressions, le peintre ou un ouvrage de peinture doit avoir toutes ces qualités. Quant aux fictions et aux allégories, tant sur les sujets divins que profanes, elles sont communes aux peintres comme aux poëtes, et enfin, pour en faire voir la conformité, l'on convient que la poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette. Si nous faisons comparaison ensuite de la déclamation de l'orateur, ou de l'art oratoire, au peintre, ou à la peinture, il me semble que l'orateur se doit faire un plan général de son sujet, dont l'arrangement des parties doit être fait pour faire valoir la matière dont il s'agit, et y concourir toutes, et dont l'opposition des figures de rhétorique et du discours servent à relever et à faire valoir le sujet auquel on veut donner l'avantage, et les périodes doivent être liées les unes aux autres agréablement pour ne composer qu'un tout qui impose et satisfasse l'esprit de l'auditeur. La peinture, ou le peintre, doit avoir le même ordre dans ses compositions. Les figures dont se sert le peintre pour faire valoir son principal sujet, ce sont les contrastes ou variétés de figures et d'attitudes, leurs différents caractères et les oppositions de lumières que l'habile peintre sait placer à propos pour faire valoir et donner du brillant à son héros, et y attirer les yeux du spectateur. En peinture ce que nous appelons groupe, je le compare aux périodes d'un discours, lesquelles, étant composées de plusieurs membres ou figures, doivent être bien traitées en particulier, concourant au sujet et être de même si bien liées ensemble qu'elles ne com-

posent qu'un tout qui impose au spectateur, et lui développe le sujet avec facilité par le caractère de chaque objet qui entre dans cette composition. Si le discours doit être correct par le choix des mots qui fassent paraître un sens naturel, aisé et élégant, chaque figure qui compose ou fait un groupe qui peut être aussi composé de plusieurs figures, doit être correcte et traitée d'une manière choisie, naturelle et élégante; c'est ce que nous disons être de grande manière; et l'on peut dire que la peinture est une éloquence muette et que l'oraison est une peinture éloquente.

Quant à l'histoire, je crois qu'elle doit être traitée avec une grande pureté, un bon naturel dans les expressions; qu'elles soient graves selon les caractères, ou naïves selon la diversité des sujets; éviter les incidents, qui pourraient sortir de la gravité ou de la convenance de ce qui s'y traite. L'on peut joindre à cette partie celle du spectacle; car, dans la représentation d'une histoire, elle doit être accompagnée d'un fond qui lui convienne selon la scène qui s'y passe, qui doit être représentée avec toute la magnificence qui peut convenir à l'histoire ou au sujet, et, enfin, de l'idée que l'histoire peut donner dans sa description. Le peintre ou la peinture, dans ce qu'il représente, la doit traiter ainsi et y exprimer tous les caractères que nous avons marqués ci-dessus, que doit avoir l'historien ou l'histoire; ainsi on peut conclure que l'histoire est la peinture parlante de quelque action, et que la peinture en est la représentation visible, vraie et naturelle. Le peintre doit encore, dans ses compositions ou situations de sujet, observer les mêmes règles du spectacle, c'est-à-dire qu'un tableau doit être considéré comme une scène ou représentation de théâtre, qui est bornée par sa bordure comme l'ouverture du théâtre l'est par les ornements qui le terminent.

Comme la scène qui s'y passe doit toujours remplir le théâtre agréablement, le héros et les principaux acteurs qui l'accompagnent doivent occuper naturellement le milieu; ceux qui ne sont que de la suite, remplissant les côtés, doivent concourir au sujet ou produire quelque incident qui fasse plaisir; mais, comme nous avons dit ci-dessus, qu'il ne soit pas contre la décence ou la convenance de la représentation. Cette même règle se doit aussi observer dans la manière de placer la composition dans un

tableau selon la figure qu'il a, haute ou large, afin que la scène qui s'y représente satisfasse la vue, et qu'il y ait un équilibre de quantité d'ouvrage, observant que ce ne soit pas par symétrie qui paraisse affectée et que la quantité soit diversifiée et sans confusion.

J'ai remarqué que beaucoup de peintres d'Italie ont fait peu d'attention à cette sorte de règle, ayant mis très-souvent le fort de leur composition à un côté du tableau et quelquefois dans les deux, laissant le milieu vide d'ouvrage, ce qui fait alors un morceau de tableau coupé et séparé des parties qui semblent y manquer.

L'anatomie est essentielle aux peintres par rapport à la correction de la figure humaine, pour la situation des muscles et le juste assemblage de ses parties, qui est la principale de celles qu'en peinture nous appelons dessin.

La physionomie lui est encore nécessaire pour donner, selon l'expression des passions, le véritable caractère qu'elles doivent avoir.

Le peintre doit savoir l'architecture, et ordonner le dedans d'un palais en ce qui regarde toute sorte de décorations, pour ne pas introduire dans le fond d'un tableau des bâtiments ou des édifices, qui feraient plutôt un chaos aux yeux des connaisseurs qu'ils ne donneraient une idée d'une place publique ou régulière; de même si c'est un édifice régulier ou quelque appartement d'un palais, de ne pas faire des choses impossibles ni contraires aux règles ni aux principes d'architecture.

Il est encore essentiel au peintre de savoir plusieurs parties des mathématiques, comme l'arithmétique, la géométrie pratique, la perspective, et avoir quelque teinture des autres parties; même de l'astronomie, en ce qui regarde les planètes et les astres, leurs qualités, leurs influences et leurs attributs.

Le peintre ne doit pas non plus ignorer la musique, parce qu'il doit considérer la composition d'un tableau comme celle d'un ouvrage de musique, afin que ses parties soient disposées par le plan perspectif de son tableau, pour produire des tons différents qui fassent une harmonie agréable par l'arrangement des parties que l'on veut faire entrer dans la composition ; de sorte que par la diversité des groupes et la dégradation de plan et de lumière, il produise une harmonie qui satisfasse la vue, et lui fasse

plaisir, car, comme la musique est l'harmonie des oreilles, la peinture doit être aussi celle des yeux.

Il doit être encore philosophe, pour lier par un raisonnement juste toutes ces parties ensemble et rendre raison des effets par leurs causes, comme je ferai voir dans la seconde partie de ce discours.

Toutes ces belles et excellentes parties, quoique nécessaires au peintre parfait, ne sont point cependant essentielles à la peinture comme imitation ou représentation visible des objets de la nature, qui en demande encore autant d'autres qui sont beaucoup plus difficiles à acquérir (1), parce qu'il est obligé de les savoir avec plus de perfection que les autres, et sans lesquelles on ne se peut dire peintre, qui sont la correction du dessin en toutes ses parties, la composition, l'expression des passions et la grâce des airs de tête, la beauté du pinceau et l'agrément des couleurs, toutes lesquelles parties lui sont essentielles, parce que c'est proprement l'art de peinture, les autres n'étant qu'accidentelles, par rapport à l'imitation des objets de la nature, mais qui sont nécessaires pour la perfection de l'art dont nous allons donner la définition, pour faire connaître aux étudiants ce qui est essentiel et doit faire le fondement et la base de leurs études, et conduire les amateurs à un principe de connaissance du mérite des ouvrages, auquel ils pourront joindre les réflexions de toutes les autres parties dont nous avons parlé ci-dessus, ce que pourront faire aussi les étudiants.

DÉFINITION.

La peinture donc (c'est toujours M. Coypel qui parle) est une imitation et une représentation visible des objets de la nature, laquelle se démontre sur une simple superficie, par le moyen des traits, des linéaments, de l'ombre, de la lumière et de la couleur, dont le genre est commun avec la sculpture, l'histoire et la poésie et convient aussi à plusieurs choses de différente nature.

La différence essentielle est que ce qu'elle représente est visible par la forme qu'elle donne aux sujets sur une superficie

(1) C'est ici une distinction difficile à comprendre. On ne sait pas les raisons qui l'ont fait faire à M. Coypel. Si le peintre parfait doit les avoir, ces capacités, pourquoi les séparer des autres? *Note de Gautier*.

plate, et que nous appelons dessin, en quoi elle diffère de la sculpture, de la poésie et de l'histoire, parce que la sculpture est de relief, et que la poésie et l'histoire ne nous donnent qu'une idée de ce qu'elles représentent, mais que la peinture fait paraître au sens de la vue les objets de la nature avec tant de perfection, qu'il en est souvent surpris, et l'entendement satisfait à tel point qu'il semble n'avoir à dénier que l'âme dans la représentation des corps animés.

Cette différence constitue son espèce et la sépare d'avec ce qui peut être représenté par la sculpture ou par écrit.

Ce qui est propre ou particulier à la peinture est de satisfaire la vue et de la surprendre agréablement lorsqu'elle représente avec plus de vérité quelque objet de la nature faisant paraître de relief ce qui n'en a que l'apparence.

Et comme nous avons dit ci-dessus que sa différence essentielle d'avec les choses qui sont comprises sous le genre de la représentation, est la forme qu'elle donne aux objets qu'elle représente sur une simple superficie, il faut nécessairement que le coloris en soit la partie accidentelle; n'étant pas d'égale étendue et ne venant point de l'essence des autres parties de la représentation, comme de la forme des corps en particulier, et en général l'expression des passions et l'harmonie du sujet (1), qui sont toutes parties du dessin.

Le coloris ne peut être qu'accidentel dans le tableau, non plus que la blancheur à l'homme, ou quelque autre couleur, parce que les hommes peuvent être de différents coloris, ainsi que tous les différents objets de la nature (2), sans que cela ajoute ou diminue rien de ce qui leur est essentiel. Il en est de même de l'assemblage ou rencontre de couleurs qui peuvent entrer dans la composition d'un tableau et de ce qu'on pourrait appeler goût ou intelligence de couleurs; car, en tous les objets de la nature,

(1) En quoi donc M. Coypel fait-il consister l'harmonie, s'il ne la prend pas dans le coloris et dans le clair obscur tout ensemble, ainsi que dans l'assemblage des objets, puisque ces trois parties de la peinture sont inséparables, et qu'elles ne peuvent exister l'une sans l'autre, pas même dans un simple dessin? *Note de Gautier.*

(2) Je vois que M. Coypel confond ici la couleur locale de chaque corps en particulier avec le coloris, partie essentielle de la peinture et celle qui d'ordinaire caractérise les peintres autant que la touche et la façon de dessiner. *Note de Gautier.*

l'interposition de l'air, de la qualité ou l'aspect de la lumière les fait paraître d'une couleur, et quelquefois d'une autre, sans que ces accidents apportent aucun changement à la forme (ne venant point de son essence). Donc, le coloris n'étant qu'accidentel dans les objets de la nature, il ne peut être autre chose à l'égard de la peinture. Il est néanmoins libre à chaque peintre de faire tel choix qui lui plaît des divers accidents que la nature lui présente selon son goût, quant à la couleur; mais il ne lui est pas permis de donner aux objets ou corps réguliers qu'il représente une autre forme que celle qu'ils doivent avoir (1), ni de rien faire contre la vérité de la nature, ni contre les effets naturels de la lumière qui, étant pris du dessin, sont aussi parties essentielles de la peinture, comme je le ferai voir par la division que je donnerai des parties du dessin dans un autre discours

S'il est vrai, selon cet axiome de philosophie, que tout ce qui peut être ôté d'un sujet sans qu'il soit détruit ou cesse d'être, ne lui est qu'accidentel (2), l'on peut conclure que le coloris ou assemblage des couleurs qui se rencontrent dans la représentation n'est qu'accidentel, puisque la couleur ou le coloris en peut être ôté sans que ce sujet cesse d'être dans toutes ses parties essentielles, comme sont la composition qui comprend la forme générale et particulière, l'harmonie du tout ensemble, l'expression des passions, comme nous voyons dans un dessin du blanc et noir ou dans une estampe...

Ainsi, puisqu'un sujet peut être représenté par l'assemblage de diverses couleurs, et que ce sont même des accidents en la nature, pouvant être d'une manière ou d'une autre sans que le sujet cesse d'être en toutes ses parties essentielles, il faut nécessairement conclure qu'il en est de même à l'égard de la peinture,

(1) On est aussi libre de varier la forme par les raccourcis et positions des sujets que de changer les teintes selon les accidents que l'on imagine. *Note de Gautier.*

(2) Cela est vrai quant à la chaleur et au froid, à l'humidité et à la sécheresse; mais je défie que la couleur, lorsqu'il s'agit d'objets sensibles à la vue, puisse se détruire non plus que la forme. Si ce n'est pas une certaine couleur, c'en est une autre qui prend la place dans tous les corps, et les corps en général peuvent être représentés sous diverses teintes, selon la lumière que l'on choisit et sous diverses formes, comme je viens déjà de dire, selon le raccourci et l'attitude qu'on lui donne, quoique cependant ces teintes et ces formes soient subordonnées à celles que la nature a établies; car il serait aussi ridicule de peindre un homme vert comme de l'estropier dans la composition de tous ses membres. *Note de Gautier.*

et que cet assemblage ou diversité de couleurs ou coloris en général n'est que la partie accidentelle, laquelle néanmoins, étant jointe à la forme avec choix et intelligence, y ajoute une perfection très-considérable, de même que la science, bien qu'elle ne fasse pas partie essentielle de l'homme, elle lui donne une qualité qui le fait plus estimer.

Il est bon de faire ici une distinction de ce qu'on appelle intelligence des couleurs, et ne pas confondre celle du dessin avec celle de l'assemblage ou opposition des couleurs, comme font quelques peintres; car la conduite et l'opposition du clair et de l'obscur et la dégradation des lumières et des ombres n'appartiennent pas au coloris (1), n'étant pas la partie essentielle de la forme générale et particulière de la composition d'un sujet, que nous appelons dessin, par laquelle la couleur doit être conduite; car le coloris n'est pas le sujet qui reçoit la forme, mais la forme est le sujet qui reçoit et doit conduire le coloris, et le peut recevoir en plusieurs manières sans lui apporter de changement essentiel, puisqu'elle peut subsister par elle-même, et que le coloris ne peut subsister sans la forme, qui est le dessin.

Je crois que par cette définition l'on ne peut pas disconvenir que le coloris ou couleur ne soit la partie accidentelle de la peinture; que c'est le rang qu'elle y doit tenir, et que si elle était la partie essentielle du peintre et de la peinture (ainsi que le prétendent d'aucuns peintres), il s'ensuivrait qu'il faudrait commencer l'étude de la peinture par le coloris, dont il arriverait infailliblement la ruine de ce bel art, parce que ses fondements n'auraient rien de solide ni d'assuré, ces principes étant fondés sur des accidents, de quoi je ne crois pas que l'on puisse ni ne doive convenir; c'est mon sentiment quant au mérite et au rang que doit tenir la couleur ou coloris en l'art de peindre.

SECONDE PARTIE.

Il est assez ordinaire que les hommes méprisent ce qu'ils ne possèdent pas et qu'ils ne sauraient acquérir dans les sciences et

(1) Le clair n'est-ce pas une couleur; l'obscur n'en est-ce pas une autre? Comment donc peut-on les séparer, ces deux accidents de jour et d'ombre, du coloris, qui ne veut dire que dispositions de couleur? Toutes les couleurs ne sont-elles pas prises dans la lumière et l'ombre? Pourquoi donc les distinguer, encore une fois, de ce qu'on appelle clair obscur? *Note de Gautier.*

les arts, et tâchent de faire recevoir leurs opinions pour principes, particulièrement ceux qui, par un génie libertin, ne peuvent souffrir des bornes et disent que la force ou l'élévation des beaux génies est au-dessus des règles et des principes, prétendant faire passer pour art des licences bien souvent ridicules et extravagantes, et il semble qu'il devrait suffire, pour détruire ces opinions, de ce que nous avons dit ci-dessus, tant de la connaissance qui doit faire aimer plus ou moins ce bel art par l'idée que j'ai tâché de donner des parties excellentes que doit avoir le peintre et qu'il doit employer pour conduire ses ouvrages sur l'idée de la perfection, que de la définition que nous avons donnée de la peinture : qu'étant une représentation visible, le dessin en est la partie essentielle, et ayant pour objet tout ce qui est dans la nature, sa fin doit être de décevoir nos sens et satisfaire notre raison, représentant quelque chose qui est; or, ce qui est visible existe, et ce qui existe est vrai. La peinture a donc pour objet de son imitation le beau choix que le peintre peut faire sur la vérité de la nature, et a en cela quelque rapport à la philosophie, la définition de laquelle nous dit que c'est une connaissance vraie, certaine et évidente, et si le philosophe doit rendre raison des choses naturelles par leur propre cause, le peintre savant doit aussi rendre une raison vraie, certaine, évidente, de la cause des effets que produit ce qu'il a représenté.

Mais je sais que ceux qui, par défaut de génie ou libertinage d'esprit, ne veulent point de règles ni de sujétion, et dont les principales facultés de l'esprit résident dans l'imagination, ne manqueront pas de m'objecter et de dire que la peinture doit plaire à la vue, et que, pour la rendre, s'il se peut, plus agréable, l'on peut prendre telles licences que l'on voudra, et que la forme ou correction des objets, que quelques-uns, mal à propos, traitent même de minuties et d'erreur, est peu considérable, pourvu que le sujet représenté ait plus d'éclat et puisse frapper la vue à son premier abord. Ils diront encore, pour autoriser cette opinion, que quantité de peintres en ont usé de la sorte, que l'École de Lombardie et Rubens fournirent de ces exemples et que ces grands hommes, qui possédaient, disent-ils, le coloris avec tant d'avantage, n'ont pas toujours eu égard à la vérité des effets de la nature, et que, s'ils ont joint la licence à l'avantage qu'ils avaient pour donner de l'éclat à leur ouvrage, ce n'était

pas qu'ils ignorassent les principes de leur art, mais qu'ils ont préféré cette partie comme la partie essentielle à celle du dessin et de la correction, et que cette sévérité pour les règles de l'art est plutôt d'un esprit froid et bas que d'un beau génie dont la vivacité ne peut souffrir de bornes, et que les avantages qu'ils ont tirés des licences qu'ils ont prises, sont bien plus grands que les défauts ne sont considérables, qu'il n'est pas même permis de penser qu'ils y soient tombés par un défaut de raisonnement, puisqu'ils ont fait paraître dans leurs ouvrages des parties si belles qu'ils ont mérité l'estime des savants.

Il est facile de répondre à ce raisonnement, et comme j'ai fait comparaison de la peinture à la philosophie, laquelle me semble assez juste, parce que la philosophie étant l'art de raisonner pour découvrir la vérité des choses naturelles par leur propre cause, la peinture est aussi un raisonnement perpétuel sur les principes de la vérité de son imagination et des divers effets de la nature, parce qu'elles ont toutes deux la nature et la vérité pour objet, quoiqu'en différentes manières; car un peintre qui ne s'attache point à la vérité de la nature ressemble à un philosophe qui met toute son étude à former des raisonnements pour prouver que l'être n'est rien et que le corps n'est que l'ombre, et à faire des arguments pour surprendre sur une fausse apparence l'esprit des ignorants, sans se mettre en peine de la fin ni des principes de son art, et de satisfaire aux savants qui n'ont pour but, par le moyen de la philosophie ou raisonnement, que de découvrir et de connaître la vérité de toutes choses, qui doit doit être aussi la fin du peintre et de la peinture en tous les sujets qu'elle représente.

L'on peut dire encore, en répondant à l'article ci-dessus, que quand on est obligé de recourir aux fausses suppositions pour donner de l'éclat et de l'avantage à ses ouvrages, cela provient plutôt de l'indigence du génie et de la faiblesse du jugement que de l'abondance et de la fertilité; car un génie facile, conduit par un jugement solide, n'a pas besoin de chercher dans les espaces imaginaires des fictions et superstitions sans fondement, et éloignées de la raison et du bon sens, pour produire ces effets de brillants et de lumières, pour tirer tous les yeux des spectateurs; mais, par son abondance et sa facilité, il sait disposer les choses de sorte que dans ses compositions, par l'ordre qu'il y établit,

elles produisent tels effets que bon lui semble, sans qu'il doive cet avantage qu'à la raison, à la vérité et à la justesse de son esprit.

Je crois que ces grands hommes qui nous ont précédés et qui ont joint à l'avantage qu'ils avaient du coloris la licence d'éclairer bien souvent ce qui devait être obscur, d'ombrer ce qui devait être éclairé, de faire sur un plan ce qui devait être sur l'autre et quelquefois faire régner le jour avec la nuit, ne l'ont pas toujours fait avec la raison de plaire, et que le feu et la vivacité de leur génie, les emportant sans pouvoir souffrir de bornes dans le charme de leur imagination, leur ont fait négliger l'étude de la forme et de la correction et beaucoup d'autres parties.

Ou bien l'on peut dire avec beaucoup de vraisemblance que la volonté n'est pas toujours la maîtresse de nos productions, et qu'elles dépendent de la disposition des facultés de notre esprit, selon qu'elles prédominent en l'entendement ou en l'imagination, et que quand le feu de l'imagination l'emporte sur l'entendement par la disposition du tempérament, il est presque impossible de le modérer sans l'éteindre, et au contraire, lorsque l'entendement l'emporte sur le feu de l'imagination, ou, pour mieux dire, qu'il ne le laisse étendre qu'autant qu'il est nécessaire, il distribue avec beaucoup plus d'ordre et d'économie les images qu'elle lui présente, les réduisant au terme de la raison et de la vérité.

Mais disons que chaque faculté de l'esprit a ses avantages, que c'est le propre de l'imagination, de produire ces belles parties de feu et de vivacité, qui surprennent les sens par la proximité qu'il y a entre eux; que c'est le propre de l'entendement, de la perfectionner et de la conduire; et qu'ayant la faculté de raisonner et de connaître, la fin que nous devons nous proposer dans nos ouvrages, doit être de la satisfaire, ayant toujours la vérité pour objet.

Il est vrai que l'étude de la belle simplicité, et de la vérité de la nature, dont Raphaël nous donne de si beaux principes, dans les œuvres qu'il a faites au Vatican (et particulièrement dans les Actes des Apôtres), est un écueil dangereux pour ceux dont le feu trop véhément n'est pas capable de réflexion, et qui par la faiblesse de leur jugement ne s'y savent pas conduire, et qu'il y a peu de gens qui en soient capables; mais cela n'est pas surprenant,

puisque chacun sait que la perfection est quelque chose de si haut et de si relevé, qu'il n'y a personne qui y puisse atteindre et même se la puisse proposer; à quoi, cependant, nous devons toujours aspirer et travailler pour en approcher autant qu'il est possible, en conduisant nos études sur les véritables principes; puisque la nature et la vérité, qui sont l'objet de la peinture et le sujet de l'admiration de tous les hommes, ont des charmes assez puissants pour donner une entière satisfaction, en l'imitant avec choix. Je crois que l'on demeurera d'accord qu'il n'y a rien de plus difficile dans l'imitation de la nature, que la beauté simple et naturelle et qu'on ne doit point s'étonner, si beaucoup se rebutent d'une si longue et si pénible étude.

TROISIÈME PARTIE.

Nous voyons jusqu'aujourd'hui que la beauté, vraie et simple de ce qui nous reste de l'antiquité, a été jusqu'à présent inimitable, tant aux peintres qu'aux sculpteurs (1), parce que, selon toute apparence, on a toujours étudié sur ces principes, et que peut-être aussi, l'on n'a pas eu la même émulation qu'avaient ceux de l'antiquité, par l'honneur et la récompense qui sont les vrais aiguillons de la vertu, le fruit et la consolation des fatigues qu'il faut essuyer, lorsque l'on se propose d'atteindre à quelque degré de perfection; et il est à présumer que si la peinture avait en ce temps-là un avantage proportionné à celui qu'elle a aujourd'hui avec la sculpture de nos temps, que les peintres de l'antiquité nous auraient encore donné des marques plus évidentes de cette vérité, et leurs ouvrages seraient, encore plus que la sculpture, des sujets de notre étude et de notre admiration s'ils avaient pu parvenir jusqu'à nous, malgré le laps de temps.

Voilà quel est mon sentiment sur l'opinion de ceux qui croient que le coloris est la partie essentielle de la peinture, et qu'il est permis de prendre telles licences qui leur plaisent dans leurs ouvrages, duquel je crois m'être suffisamment expliqué, et dont je m'explique encore; en disant qu'un peintre, ayant pour sujet de son imagination, tout ce qui se rencontre ou se peut rencontrer dans le beau choix qu'il peut faire des objets de la nature, il est

(1) N'est-ce pas ici une preuve contre l'opinion de M. Dargens, dont j'ai critiqué le sentiment? *Note de Gautier.*

indispensablement obligé d'en imiter les effets autant qu'il lui est possible et de ne pas confondre ou faire régner le jour avec la nuit, le chaos au lieu de l'ordre, de l'économie et de la vraisemblance, et de faire toujours les choses par raison fondée sur la vérité, et qu'il n'est pas de la bonne discipline des sciences et des arts de proposer ni soutenir la licence; d'autant plus en celui-ci qu'elle éloignerait, non-seulement les peintres, des progrès qu'ils pourraient faire dans leur art, mais encore les amateurs de la véritable connaissance qu'ils pourraient acquérir ; puisque quelque diligence que l'on puisse apporter à s'instruire, elle s'introduira assez sans qu'elle ait besoin d'autorité; mais au contraire, on doit toujours se proposer et chercher la perfection de l'art, quelque difficulté qu'il y ait; sans quoi on ne saurait parvenir à y faire aucun progrès, ni à la vraie connaissance du mérite des ouvrages.

Bien que, par ce discours, mon dessein soit de détruire les fausses opinions et la licence qui conduit à la destruction de l'art et des principes, que je tâche d'inspirer aux étudiants, comme aux amateurs, l'envie d'acquérir les connaissances qui doivent porter les uns à l'étude de la perfection de leur talent, et les autres à s'instruire du véritable mérite des tableaux et des parties qui les doivent faire estimer, par rapport à la différence que l'on doit faire des uns aux autres; je ne prétends point, cependant, ôter ni diminuer rien de l'estime ni de la capacité d'aucun peintre, ni bannir de la curiosité aucune sorte de manière ancienne ni moderne; quoiqu'elles n'aient pas toujours toutes les parties essentielles, mais seulement porter les uns à l'amour des choses qu'ils doivent apprendre, et les autres à connaître et à faire distinction du véritable mérite, de quelque manière d'ouvrage que ce soit. Sachant bien qu'à l'égard des savants ou artistes, chacun, selon son génie, s'élève plus ou moins à la perfection des sciences et des arts par proportion aux facultés de son esprit, et que tous les hommes qui professent un même art ont chacun quelque talent qui leur est propre et particulier, qui ne se rencontre point dans les autres; bien que les uns s'écartent plus ou moins des principes, même ceux dont j'ai prétendu parler qui en sont les plus dénués et dont le goût est dégénéré en une mauvaise pratique, ils ont cependant leur mérite particulier.

Nos plus grands auteurs anciens comme les modernes ont laissé dans leurs ouvrages quelque chose à souhaiter, quoique chacun ait eu des parties excellentes qui leur étaient propres et particulières, qui leur ont acquis la réputation et les ont fait admirer. Nous en ferons remarquer ici quelque chose dans le reste de ce discours, à commencer par Raphaël (que chacun demeure d'accord être le prince des peintres), parce qu'il a assemblé dans ses œuvres plus de parties essentielles de la peinture et les a portées à un plus haut point que les autres, par la beauté, la noblesse et la simplicité naturelle de ses compositions, la grande correction dans chacune des parties qui y entrent, le beau jet des draperies, le beau choix dans l'arrangement des plis, d'une manière grande et sage, mais aussi naturelle, le beau caractère dans ses expressions, soit graves, douces et gracieuses, traitées avec une grande vérité et grandeur de goût et de manière, et l'on peut dire que ce grand homme les a possédées au suprême degré de perfection, sans parler de celles qui regardent la théorie dont nous avons parlé ci-dessus, qui ne sont point de l'imitation ou représentation, étant encore bon sculpteur et excellent architecte. Cependant, si l'on peut dire son sentiment de ce grand homme, sur ce qu'on pourrait souhaiter dans ses œuvres (qui ne sera pas seulement le mien), on n'a pas trouvé qu'il eût la délicatesse du Titien ni qu'il fût si naturel dans le coloris des chairs; il avait un peu de dureté dans quelques-unes de ses œuvres, s'étant même oublié quelquefois sur la régularité du plan pour la position des figures.

A l'égard de Michel-Ange, l'on peut dire qu'il a été le plus savant en anatomie qu'il y ait eu, qu'il a eu dans des choses particulières un grand goût de dessin et une très-grande manière, étant excellent sculpteur et grand architecte; mais si l'on peut dire encore son sentiment à son sujet, il n'était noble ni gracieux dans la composition de ses tableaux, ayant une manière austère et trop sévère observateur de l'anatomie. Si nous parlons du Corrége : Qui est-ce qui a approché de la grandeur et de la beauté de sa manière. Qui a eu un plus beau pinceau, plus de grâce dans ses expressions, un coloris plus vague et plus gracieux? Et l'on peut dire, par manière de parler, qu'il avait quelque chose de divin dans les parties excellentes qu'il possédait, mais ayant eu des défauts de correction si considérables dans l'assem-

blage particulier de ses figures et dans quelques attitudes, qu'il n'est pas convenable qu'un homme, qui avait tant de si excellentes parties, ait pu tomber dans des défauts de cette sorte.

Qui a eu un plus beau et plus facile naturel qu'Annibal Carrache, plus universel dans les parties de la peinture, plus aisé dans ses compositions, faisant le paysage d'un beau et bon goût, vrai et naturel? Qui a eu une plus grande manière de dessin, un pinceau plus facile? Mais n'étant pas toujours bien gracieux dans ses airs de tête de femme, ni régulier quelquefois dans ses compositions, quoique d'une production aisée.

Le Dominiquin a été un excellent homme, d'une grande correction de dessin, naturel et naïf dans ses expressions, universel aussi dans les parties de la peinture, faisant le paysage parfaitement bien, tenant en tout beaucoup d'Annibal son maître; mais ayant eu dans ses draperies un peu de pesanteur et la forme des plis peu naturelle, son pinceau n'étant pas également léger ni facile.

Le Guide, de la même École, n'était-il pas un peintre des plus gracieux dans les airs de tête de femme? Qui est-ce qui a eu le pinceau le plus beau et le plus facile, une manière plus grande et plus vague? Qui est-ce qui a drapé d'un goût plus naturel et plus beau? Mais aussi il n'était pas aisé dans ses compositions, ne paraissant pas, dans ce que j'ai vu de ses ouvrages, ni trop universel, ni d'un génie trop fertile.

L'Albane, aussi de l'École d'Annibal, a été un peintre fort gracieux, délicat dans ses airs de tête et dans son pinceau; mais je crois qu'il était plus propre aux petits tableaux qu'aux grands ouvrages, me paraissant que sa manière de dessin était plus petite et moins correcte en quelques parties que quelques-uns de la même École, quoique l'on ait dit qu'il a fait quelques grands ouvrages très-beaux que je n'ai point vus, qui pourraient bien être tels et être faibles dans les parties que j'ai dit ci-dessus.

Le Lanfranc, qui était encore disciple d'Annibal, était aussi un excellent homme, comme il paraît dans sa coupe de Saint-André de Laval et en d'autres ouvrages qu'il a faits (à ce que j'ai ouï dire à Naples), ayant conservé beaucoup de la manière de son maître et eut beaucoup d'esprit et de feu dans ses ouvrages; je ne sais s'il l'a conservé longtemps, mais la coupe qu'il a faite à Saint-Charles, dit Cattinari, m'a paru beaucoup inférieure

à celle de Saint-André de Laval, et même quelques tableaux particuliers qui ne se trouvent pas d'égale force.

Voilà ce qui me paraît des plus anciens et des renommés peintres de l'École de Rome et de celle de Boulogne, laissant tous ceux qui sont sortis de ces manières principales, ce qui me mènerait trop loin, n'entreprenant pas de faire ici l'histoire des peintres, que de fort habiles gens ont faite, mais citer seulement les principaux et qui ont eu plus de nom, pour servir d'exemple sur ce que j'ai avancé ci-dessus.

Pour tirer encore quelques exemples de l'École de Lombardie, j'en userai de même, ainsi que de celle de Venise.

Le Giorgion était un excellent coloriste, naturel dans ses ajustements, qu'il traitait assez à la moderne, de son temps et du pays; dans le peu que j'ai vu de ses ouvrages, il m'a paru qu'il n'était ni riche ni noble dans ses compositions, d'un goût de dessin peu correct et pesant.

Le Titien a été et a passé pour le plus grand coloriste. Dans ce que j'en ai vu, il m'a paru fort délicat dans les teintes de chair, étant vraies et naturelles : il était excellent paysagiste, d'un goût merveilleux dans le choix qu'il faisait des accidents de la nature et des situations, soit que son génie ou la situation du pays lui fournît ainsi pour son paysage, ayant beaucoup d'harmonie et de richesse dans ses couleurs, qu'il traitait volontiers par opposition. Je ne voudrais pas cependant interdire absolument l'usage de ces oppositions, mais je voudrais que ce ne fût que par nécessité et avec beaucoup de prudence. A l'égard de la correction du dessin, il a été, ce me semble, le plus exact de ceux que l'on peut dire coloristes, particulièrement dans le nu; mais dans les draperies, il me paraît qu'il n'a pas eu tout l'avantage, soit dans leur jet ou dans la forme des plis, non plus que dans la composition de ses sujets.

Paul Veronèse a été encore un exellent homme, riche et abondant dans ses compositions, quoiqu'elles n'aient pas toujours été des plus régulières : il a été bon coloriste, ayant fait de très-belles têtes bien colorées, vraies et naturelles, peintes d'une belle facilité, assez d'harmonie dans ses tableaux, mais qui venaient le plus souvent d'une manière pratique, paraissant qu'il se servait presque partout, pour plus de promptitude et de facilité, d'une teinte générale pour ses ombres, dont il variait les cou-

leurs plus par la lumière que par raisonnement ; au reste, peu correct dans le nu, comme dans ses draperies, qu'il a faites souvent plus maniérées que naturelles, peu de noblesse dans ses ajustements, mêlant dans ses compositions des figures modernes avec d'autres d'un différent caractère, peu correct pour la proportion de ses figures, selon leurs plans ; mais l'on peut dire que c'était un excellent praticien.

A l'égard du Tintoret, il avait à peu près le même pinceau, bien que d'une manière différente, mais moins légère, et, dans la forme des figures, il avait quelque chose de plus solide et de plus correct en quelques parties. Il était d'un génie facile et abondant, mais quelquefois outré dans ses compositions, et aussi beaucoup maniéré.

Je pourrais encore parler de nos peintres modernes, tant italiens que français, comme Pietre de Cortone, André Sacchi, Carle Marati et le Siniain, pour les Italiens... Pour nos Français, M. Poussin, M. Vouet, qui a eu son mérite, M. Le Brun et M. Lesueur et beaucoup d'autres, tant flamands qu'allemands, dans lesquels, comme dans les autres, je ne pourrais faire voir que beaucoup de mérite et toujours dans chacun quelque chose à désirer, ce qui n'ajouterait rien de plus à mon dessein, qui est de donner seulement une idée de l'estime que l'on doit avoir pour chacun, selon la diversité de leur talent, et faire connaître que tous les hommes ont quelque chose qui leur est propre et naturel que les autres n'ont point, et qu'il a manqué (comme nous avons dit) des parties aux uns qui ont fait le mérite des autres ; et qu'ainsi, bien loin que je prétende bannir de la curiosité la diversité des manières, quoiqu'il y en ait de bien plus faibles les unes que les autres (celles-là même ayant toujours quelque chose de bon et de particulier), on les doit toujours estimer du plus au moins par proportion au bien qui s'y trouve; et mon sentiment est que l'on doit estimer le bien en quelque endroit qu'il soit, indifféremment dans les anciens comme dans les modernes, comme font les amateurs d'Italie. Et par comparaison, les gens de lettres qui admettent dans leurs bibliothèques, avec les grands auteurs de l'antiquité, ceux qui se sont trouvés dans des temps de la décadence des lettres, préférant les auteurs modernes, selon leurs mérites, à beaucoup de plus anciens, parce que, ayant la connaissance qu'il faut avoir pour

en faire distinction, ils estiment le mérite de tous temps, de tous âges et de tous lieux.

J'ai bien voulu toucher légèrement quelque chose du mérite de quelques-uns de nos plus considérables auteurs et de quelques parties qu'on aurait pu souhaiter à leurs grands talents, pour faire voir qu'il ne faut chercher la perfection que dans l'Être Souverain, dont la Providence en a fait dans la nature une distribution telle qu'il lui a plu et qui est contre-balancée dans les hommes avec leurs faiblesses.

Si d'aucuns amateurs ne traitaient pas de commerce intéressé leur curiosité, et ne jugeaient des choses plutôt par tradition que par connaissance; et que tous les peintres ou autres ne jugeassent pas avec plus d'intérêt et de prévention que d'équité, ils estimeraient tous les auteurs avec distinction par rapport à leurs mérites, les uns pour une partie, les autres pour une autre et ne mépriseraient pas l'un parce qu'il n'aurait pas ce que l'autre possède, et estimeraient chacun pour ce qu'il est, sans vouloir attribuer, par une fausse prévention, un mérite universel à tel qui l'a très-particulier, et quelquefois borné dans une seule partie; au contraire, mépriser un autre qui en aura beaucoup plus d'essentielles parce qu'ils n'y trouveraient pas celles dont ils sont prévenus ou entêtés et dont l'imagination, comme nous avons dit, fait souvent le mérite.

Mais il faut encore rendre justice à la plupart des amateurs, et s'ils ne rendent pas leur curiosité aussi générale qu'ils pourraient faire, recevant et plaçant, selon leurs mérites, les manières modernes comme les anciennes dans leurs cabinets, dire que cela vient plutôt du mauvais caractère d'esprit de quelques peintres qui, prévenus et aveuglés de présomption, quoiqu'ils soient bien souvent d'un ordre commun, ne rougissent pas de se dire (même en présence quelquefois de gens de profession) seuls et uniques en mérite et capacité, et si fort au-dessus des autres qu'ils méprisent avec audace et témérité, chez les amateurs, les ouvrages de leurs confrères, auxquels le leur est souvent beaucoup inférieur, prétendant, par ce moyen, établir leur réputation, ce qui fait tout le contraire et l'opposé de leurs prétentions, parce que ceux de qui ils ont médit mal à propos leur rendent à leur tour la pareille, et se font ainsi également mépriser, les uns et les autres, ainsi que leurs ouvrages. Il est vrai cependant que si les

amateurs traitaient la curiosité comme font ceux d'Italie, ils n'auraient nul égard à la jalousie ou médisance de ces sortes de peintres, et estimeraient les ouvrages de chacun pour ce qu'ils ont de bon, par proportion à ceux des anciens, et en orneraient leurs cabinets comme ils font, ainsi qu'un parterre qui est rempli de toutes sortes de fleurs, qui ont chacune leur agrément et des odeurs différentes qui satisfont tous les goûts de chacun en particulier.

Je crois que les étudiants qui sauront distinguer le vrai d'avec le faux profiteront des sentiments que j'ai tâché de leur inspirer par ce discours, et que les judicieux amateurs, conduisant leurs connaissances sur ces principes, jugeront mieux et avec plus d'équité et de distinction, et auront plus de satisfaction dans leur curiosité.

BIBLIOGRAPHIE.

M. de Sainte-Beuve paraît prendre goût aux biographies d'artistes, et il y excelle, comme dans tout ce qu'il fait. Il vient de consacrer à Gavarni trois longs articles du *Constitutionnel :* c'est un piédestal un peu trop grand pour la statue, mais ces articles renferment des appréciations d'une finesse exquise, et l'on sent que M. de Sainte-Beuve est, peut-être à son insu, un juge sûr et délicat en matière d'art, comme dans les choses littéraires. Nous emprunterons à ce beau travail de critique artistique un passage dans lequel l'auteur analyse, avec un tact qui n'est qu'à lui, le genre et le talent de Gavarni, qu'on a surnommé le Plutarque de la mode :

« Pour voir et pour rendre tant de scènes et de figures, comment s'y prend Gavarni? A-t-il eu besoin précisément de voir de ses yeux tout ce qu'il dessine ensuite et qu'il intitule à bon droit *D'après nature?* Je ne le crois pas. Il a son monde en lui. Comme tous les observateurs nés tels, il est doué d'un sens particulier très-délié; il a sa seconde vue, il a le flair. Il observe en rêvant et en ruminant, sans chercher bien loin et sans regarder toujours autour de lui. Cela lui entre confusément, pour ainsi dire; il se fait un travail de nutrition au dedans, et à son heure l'invention se produit, laquelle n'est qu'une observation à la seconde puissance. Son intelligence de la physionomie humaine est telle, que rien qu'à voir un individu, il lui arrive souvent de mettre sur son visage non-seulement son caractère, mais sa profession.

« Quand il dessine, il ne va point au hasard et ne laisse point courir son crayon à l'aventure, sauf à corriger. Jamais il n'a fait une figure sans en avoir l'idée nette dans son imagination; il a le bonhomme dans la tête. L'a-t-il vu en effet dans la réalité, et l'a-t-il retenu? C'est possible. Dans tous les cas, l'individu existe pour lui dans sa pensée : il voit le modèle.

« Son art, son habileté de dessinateur sur pierre exigeait une étude, une description; elle a été faite par MM. de Goncourt. Ils ont expliqué avec une vivacité et une sorte de rivalité de plume comment de son crayon il attaque la pierre, comment il la traite avec un sans-façon, avec une hardiesse qu'on n'y avait jamais apportés avant lui, et ils nous ont donné l'idée de ce génie du dessin en action. Un des amateurs qui savent le mieux leur Gavarni et à l'aimable obligeance duquel je dois beaucoup pour m'avoir facilité ce travail, M. Royer, allant le voir un jour, le trouva à même d'une pierre et cherchant un effet de dessin qu'il avait remarqué chez Daumier. C'était un de ces grands lavis, un de ces effets généraux et larges comme Daumier en sait trouver. Cela le dépitait de ne pouvoir y atteindre : « Je ne sais, disait-il, comment ce diable de Daumier s'y prend ; c'est à croire qu'il attache la brosse à son ventre et qu'il frotte la pierre avec. » Quiconque a vu les grands dessins de Gavarni, notamment ses deux vues du *Marché des Innocents*, le côté des hommes, porteurs et charretiers, et celui des marchandes et commères, comprendra le résultat le plus savant de son procédé et de sa manière : par l'ordonnance des groupes, par la vigueur et la gradation des tons, par le relief et la profondeur des plans, ce sont des peintures. »

LES CRÉATEURS DE PARIS.

Études sur la vie et les travaux des architectes, peintres et sculpteurs, qui ont élevé, décoré, restauré ou mutilé les édifices parisiens.

AVEC LE CATALOGUE HISTORIQUE DE LEURS OUVRAGES.

Nous consacrons ces études aux *Créateurs de Paris;* c'est-à-dire à ceux qui, des profondeurs de la terre, du sein des mines et des carrières, ont fait surgir la cité reine, avec toutes ses splendeurs présentes et passées, mais aussi avec ses *verrues* et ses *taches*.

« C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. » Nous n'épargnerons rien pour arriver à la connaissance de la vérité, même sur les hommes et les faits secondaires, mais nous nous abstiendrons, avec le plus grand soin, des amplifications pittoresques et des vagues suppositions qui enlèvent, selon nous, toute valeur aux études historiques.

Bien des noms ne s'attacheront plus qu'à des ruines ou à des souvenirs, mais qu'importe? Rendre à chacun, chef illustre ou soldat obscur de notre brillante phalange artistique, la part qui lui revient dans cette création glorieuse, tel est le but que nous nous proposons; c'est un travail plein d'intérêt et un acte de justice que nous accomplissons pour la plus grande gloire de la patrie parisienne.

Ces articles sont destinés à former un livre, dont les divisions chronologiques suivront naturellement les phases successives de l'art à Paris; mais nous les publierons ici sans ordre méthodique, suivant les chances de nos recherches et à mesure qu'ils nous paraîtront à peu près complets. Nous espérons de cette publicité préliminaire des conseils et des lumières qui contribueront sans nul doute à la moins grande imperfection de l'œuvre définitive.

I

ADAM (Lambert-Sigisbert), dit Adam l'aîné, sculpteur. 1700-1759.

Les trois frères Adam, nés à Nancy, fils de Jacob-Sigisbert Adam, sculpteur médiocre dont les terres cuites eurent pourtant un certain succès dans sa province, acquirent simultanément une assez grande réputation.

Tous trois furent pensionnaires de l'Académie de France à Rome, et les deux aînés devinrent membres et professeurs de l'Académie royale. Nous nous occuperons seulement de ceux-ci, le plus jeune, François-Gaspard, ayant travaillé surtout en Prusse et n'ayant laissé aucun ouvrage à Paris.

Lambert-Sigisbert Adam naquit à Nancy, le 10 février 1700. Jusqu'à l'âge de 19 ans, il travailla dans l'atelier de son père, qui affectait une prédilection singulière pour les sujets infernaux, et c'est en modelant des Parques ou des Furies que Sigisbert Adam préluda aux compositions mythologiques dont il devait plus tard enrichir les jardins de Versailles et de Sans-Souci. Il vint à Paris en 1719 pour se perfectionner dans son art, et ne tarda pas à acquérir les quelques qualités et les nombreux défauts qui distinguent les maîtres de cette époque.

Aussi en 1723, son bas-relief de concours, *Joachim délivré*, lui valut-il le prix auquel étaient attachés le titre et les priviléges de pensionnaire du roi à Rome. Il partit donc et trouva tout d'abord en Italie un Mécène puissant et généreux en la personne du cardinal de Polignac, ambassadeur de France, qui était alors dans toute la ferveur de ses exhumations artistiques et travaillait avec ardeur à former cette riche collection d'antiques, titre de gloire non moins sérieux que son poëme de l'*Anti-Lucrèce*.

Il ne tint pas à Son Eminence que le jeune élève de l'Académie ne corrigeât, au contact prolongé de la statuaire gréco-romaine, le style maniéré qu'il devait aux leçons de ses professeurs. Pendant près de dix ans, le cardinal l'employa à restaurer et compléter ses antiques, entre autres la fameuse *famille de Lycomède,* qu'il avait découverte près de Frascati, dans les ruines de la villa de Marius.

Ces restaurations, auxquelles concourut bientôt son jeune frère, qui vint le rejoindre à Rome en 1726, n'empêchaient pas Adam de produire des œuvres personnelles, qui attirèrent sur lui l'attention des amateurs et des artistes. Clément XII ayant mis au concours la décoration monumentale de la fontaine de Trevi, seize concurrents entrèrent en lice, et Sigisbert Adam eut la gloire de l'emporter sur ses rivaux (1).

(1) Voyez dans D. Calmet, *Bibliothèque lorraine,* la description détaillée de ce projet, d'après les mémoires communiqués par Adam le jeune.

Mais la vanité italienne s'accommodait difficilement du triomphe d'un étranger et ne pouvait se faire à l'idée qu'un Français exécutât, au cœur même de Rome, un monument de cette importance. De là des obstacles sans cesse renaissants, dont le crédit de l'ambassadeur avait peine à triompher. Enfin, en 1732, Adam se fit agréer à l'Académie de Saint-Luc, et grâce à cette demi-naturalisation, il allait obtenir l'autorisation de se mettre à l'ouvrage, quand le cardinal de Polignac, rappelé en France, le laissa sans protection en butte aux intrigues de ses envieux, qui cabalèrent de plus belle. La position n'était plus tenable ; Adam perdit bientôt tout espoir de jouir du fruit de son succès, et, dégoûté de la ville éternelle, il se disposa à revenir en France avec son frère, après avoir donné les soins nécessaires à l'emballage et à l'expédition des antiques du cardinal (1). Il reçut, à titre de rémunération, quelques pièces d'une assez difficile défaite, qu'il grava et publia plus tard pour tâcher d'en tirer parti ; mais Son Éminence le recommanda chaudement au duc d'Antin, qui le rappela, au nom du roi en lui offrant un appartement et un atelier au Louvre. Adam ne se fit pas prier et quitta Rome au mois de janvier 1733. A son arrivée, le duc d'Orléans lui commanda le groupe de deux statues, *la Seine* et *la Marne*, qui couronne la grande cascade de Saint-Cloud, et le duc d'Antin lui fit faire, pour le parc de Grosbois, un *Chasseur prenant un lion dans ses filets*; l'un et l'autre furent achevés en 1734. L'année suivante, s'ouvrit le concours pour la décoration du bassin de Neptune à Versailles ; le projet de Sigisbert Adam fut préféré et, plus heureux cette fois, il put exécuter et faire couler en fonte le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, ce beau groupe que tout le monde connaît. Son frère, revenu de Rome avec lui, l'aida dans cet important travail ; ils y consacrèrent cinq années, pendant lesquelles ils exécutèrent encore quelques bas-reliefs dans les appartements de l'hôtel Soubise, que Boffrand était en train de décorer (1736). C'est alors que Sigisbert Adam se présenta à l'Académie, où il fut admis le 25 mai 1737, sur un groupe de *Neptune avec un Triton* (2).

(1) Cette belle collection, que le cardinal de Polignac fit venir tout entière à Paris, fut acquise, après sa mort, en 1746, par le roi de Prusse, qui la répartit dans les galeries et le parc de Sans-Souci.

(2) Ce groupe, de petite proportion, est la seule œuvre d'Adam l'aîné que possède le musée du Louvre.

C'était sans doute une de ses études pour le grand Neptune de Versailles, qui fut enfin inauguré en 1740 avec un tel succès que le roi, outre le prix convenu, accorda à l'artiste une pension de 500 livres. Enfin, en 1742, il fut nommé professeur à l'Académie, où il était adjoint depuis le 6 juillet 1737.

Adam l'aîné fit encore quelques statues pour les maisons royales, Versailles, Belle-Vue, etc. Les deux groupes *la Chasse* et *la Pêche,* destinés au parc de Choisy (1749) et offerts par Louis XV au roi de Prusse, sont peut-être la plus complète expression de sa manière, caractérisée par la recherche exagérée du détail.

Si la perfection de l'art du sculpteur consistait à isoler matériellement les boucles d'une chevelure, soulever les plumes d'un oiseau, ajourer toutes les mailles d'un filet et fouiller profondément les plis d'une draperie, les Adam pourraient prétendre au premier rang parmi les artistes de leur temps ; mais ces recherches puériles, qui enthousiasment le vulgaire, excitent à bon droit la sévérité du critique sérieux, qui voit avec peine l'artiste s'effacer derrière le praticien. Mariette prétend que cet abus du *fouillé* donne aux œuvres des deux frères l'apparence de grottes et de rochers. Malheureusement, le mot est juste ; malgré l'élégance des mouvements empreints d'une légèreté qui n'est point sans grâce, les mille brisures des draperies tourmentées en tous sens, les *coups de sonde* prodigués avec affectation donnent à leurs ouvrages une physionomie rocaille tout à fait caractéristique.

Le roi de Prusse n'était pas aussi sévère que Mariette, car il commanda immédiatement à Sigisbert Adam plusieurs statues mythologiques pour le parc de Sans-Souci, auquel travaillait activement le plus jeune des trois frères, Gaspard Adam, que fixait à Berlin une pension de 4,000 livres (1).

Du reste, les œuvres d'Adam l'aîné furent nombreuses et fort recherchées de son temps ; elles allèrent enrichir les collections ou décorer les hôtels et les jardins privés, après avoir paru avec succès aux différents Salons de 1740 à 1760.

(1) Cette pension lui était attribuée, mais la recevait-il ?... Les mésaventures de son successeur, Sigisbert Michel, qui ne put jamais se faire payer d'un travail important, la statue du feld-maréchal Schwerin, érigée par ordre de Frédéric Ier, permettraient d'en douter et donneraient, en même temps, l'étymologie de cette locution populaire « travailler pour le roi de Prusse. »

Un de ses derniers grands ouvrages fut le *Saint Jérôme,* statue colossale en marbre, qu'il fit pour l'église des Invalides, où elle remplaça un modèle en plâtre primitivement exécuté par Théodon.

Sigisbert Adam mourut d'une attaque d'apoplexie, le 13 mai 1759, âgé de 59 ans.

CATALOGUE DES OUVRAGES EXÉCUTÉS A PARIS PAR ADAM L'AINÉ.

1736. — *Décorations pour les appartements de l'hôtel Soubise.* — François de Rohan, prince de Soubise, avait acheté, en 1697, l'ancien hôtel de Guise et commença, dès 1706, à le transformer en un palais dans le goût moderne. L'architecte Delamaire entreprit cette métamorphose, et Boffrand fut chargé ensuite des décorations intérieures, merveilles heureusement conservées dans ces magnifiques bâtiments, devenus le dépôt des archives de l'empire. Ces décorations comprenaient deux grands appartements de parade indépendants l'un de l'autre : celui du prince au rez-de-chaussée, celui de la princesse au premier étage. Les artistes les plus illustres concoururent à l'exécution de ces ravissantes conceptions de Boffrand. La part d'Adam l'aîné ne fut pas très-considérable.

— *Salon ovale du rez-de-chaussée : quatre grands bas-reliefs en stuc dans les pendentifs.* — Ces bas-reliefs sont au nombre de huit, représentant alternativement les Arts libéraux et des emblèmes héroïques. Adam et Lemoyne se les partagèrent ; le premier exécuta *la Justice,* modèle dont s'est évidemment inspiré son frère pour sa statue de la Chambre des comptes, — *la Musique, la Peinture* et *la Poésie, l'Histoire* et *la Renommée.* Boffrand a donné, dans son *Livre d'architecture,* le dessin de ce salon.

— *Chambre à coucher du premier étage : deux petits bas-reliefs en bois représentant des Vertus.* Il s'agit sans doute de deux des panneaux qui divisent, dans le milieu de sa hauteur, la boiserie de cette chambre, reproduite aussi dans le livre de Boffrand.

1752. — *Statue de saint Jérôme, aux Invalides.* Cette statue, en marbre, de grande proportion, fut érigée dans la chapelle dédiée à ce Père de l'église, à gauche du dôme. Elle était placée dans une niche au-dessus de l'autel et passa, pendant la Révolution, au Musée des monuments français. Elle se trouve aujour-

d'hui à Saint-Roch, à gauche de l'autel, dans la chapelle de la Vierge. Le saint est représenté debout, tenant une plume d'une main, un livre ouvert de l'autre et écrivant sous l'inspiration divine. Son pied s'appuie sur un lion prosterné, son emblème ordinaire, dans lequel quelques critiques ont voulu voir le symbole de l'arianisme terrassé. On remarque, gisant à terre, une tête de mort si curieusement fouillée, qu'elle pourrait tenir lieu de la signature, si l'artiste n'avait pris soin de l'inscrire sur le socle même, avec la date 1752.

Cette statue est gravée avec une attitude toute différente dans la grande description des Invalides publiée en 1756. Bien que le texte porte l'attribution à Sigisbert Adam, et que la pose de la tête et de la main droite soit identique, cette esquisse n'a certainement pas été faite d'après le saint Jérôme d'Adam. Serait-ce le modèle de Théodon, qu'il remplaça?

II

ADAM (Nicolas-Sébastien), dit Adam le cadet, sculpteur. 1705-1778.

Il nous reste peu de choses à dire de la vie de Sébastien Adam, si intimement liée à celle de son frère.

Il naquit à Nancy le 22 mars 1705 et demeura dans l'atelier de son père jusqu'à l'âge de 16 ans. Il vint alors rejoindre son frère à Paris et commença à étudier sérieusement, sous sa direction.

M. Bornier, trésorier général du Languedoc, s'intéressa au jeune artiste et l'engagea à venir décorer son château de La Moisson, dans les environs de Montpellier. Adam ne se souciait pas de quitter Paris. Mais son frère ayant remporté le prix de l'Académie en 1723, et se disposant à partir pour Rome, il trouvait ainsi l'occasion de l'accompagner pendant une partie du voyage; il accepta donc la proposition de M. Bornier et resta au château de La Moisson environ deux années, pendant lesquelles il acheva les sculptures extérieures et donna les dessins des décorations intérieures. Puis il revint à Paris pour concourir, à son tour, au prix de l'Académie, qu'il obtint du premier coup. En 1726, les

deux frères se trouvèrent ainsi réunis à Rome et travaillèrent de compagnie aux restaurations des antiques du cardinal de Polignac. Nous avons vu qu'ils demeurèrent en Italie jusqu'en 1734, époque où le rappel de leur protecteur les ramena en France.

Nous avons dit aussi qu'ils travaillèrent ensemble, de 1735 à 1740, au *Triomphe de Neptune*, à Versailles, et aux décorations de l'hôtel Soubise. Hâtons-nous donc d'arriver aux œuvres personnelles d'Adam le cadet.

En 1738, on lui confia l'exécution des deux figures emblématiques, *la Justice* et *la Prudence*, qui ornent encore aujourd'hui la façade de l'ancienne Chambre des comptes, dans la cour de la Sainte-Chapelle. A la suite de ce travail, terminé en 1740, il obtint, en témoignage de satisfaction, un atelier et un logement dans une maison attenant au vieux Louvre. Sur ces entrefaites, le cardinal de Fleury étant mort, le roi, dans un beau mouvement de zèle pour la mémoire de son ancien précepteur et de son fidèle ministre, résolut de lui faire ériger un tombeau monumental dans l'église de Saint-Louis du Louvre. Le projet fut mis au concours, et cinq modèles, signés de Sébastien Adam, Lemoyne, Bouchardon, Vinache et Ladatte, parurent au Salon de 1743. Bien que le projet de Bouchardon, alors fort en faveur, ait été préféré, ce jugement ne fut pas ratifié par le public, qui se prononça hautement pour Adam et Lemoyne. Voici quelques couplets d'une chanson satirique éclose à cette occasion :

On y voyait cor des tombiaux,
C'est ce qui m'avisa pus biau,
Lon, lan, la derirette!
Tout au moins quatre j'en comptis.
Lon, lan, la deriri !

Qui donc a fait tous ces tombiaux?
En a deux qui sont assez biaux;
Les autres sont biaux à demi.
Lon, lan, la deriri!

Lemoyne en a fait un, dit-on,
Adam, Ladatte et Bouchardon ;
Voila les quatre en racourcy.
Lon, lan, la deriri !

C'est, ma fine, ce Bouchardon,
Des g..... favori mignon,
Qui a tout dret gagné le prix.
Lon, lan, la deriri !

Ceux donc qui ont fait les plus biaux,
Ils ont donné l'epée dans l'iau ;
Le plus moindre a été choisy.
Lon, lan, la deriri !

Du reste, les bonnes intentions de Louis XV n'eurent pas de suite; les besoins de l'État et les plaisirs de Sa Majesté absorbaient et au delà toutes les ressources du trésor, et la famille du cardinal, lasse d'attendre ces honneurs publics, prit le sage parti de faire élever à ses frais, par Lemoyne, un mausolée plus modeste.

En 1745, Sébastien Adam travailla avec Francin aux sculptures du nouveau portail de l'Oratoire, rue Saint-Honoré, et exécuta, vers le même temps, quelques décorations aux bâtiments neufs de l'abbaye de Saint-Denis.

Le succès de son projet de tombeau pour le cardinal de Fleury, joint à son titre de Lorrain, lui valut la commande du mausolée de la reine de Pologne, duchesse de Lorraine, femme du roi Stanislas et belle-mère de Louis XV. Ce monument fut érigé en 1749 dans l'église des Minimes de Bon-Secours à Nancy; c'est l'œuvre capitale de l'artiste.

Adam fut employé ensuite (1753) par M. de la Bouexière à la *petite maison* que ce fermier général se faisait construire dans le haut de la rue de Clichy; il exécuta, vers le même temps, le fronton monumental de l'hôtel de M. Bouret, dans la rue de la Grange-Batelière. Il fit ensuite un groupe de grande proportion dans l'église des R. P. jésuites, rue Saint-Antoine.

Après la mort de son frère, en 1759, Adam le cadet était naturellement désigné pour le remplacer à l'Académie. Il y fut reçu, en effet, en 1762, et donna pour son morceau de réception un *Prométhée sur son rocher dévoré par le vautour,* sujet d'une exécution difficile, dont il tira si bon parti, que le roi de Prusse, à la suite du Salon de 1763, où ce marbre fut exposé, lui en fit offrir 30,000 livres, qu'il dut refuser, ce morceau appartenant de droit

à l'Académie (1). D. Calmet attribue à la jalousie de quelques académiciens le choix de ce motif qui aurait été imposé à l'artiste dans des conditions particulièrement défavorables; Mariette, au contraire, lui reproche de l'avoir *choisi* et prétend qu'il eut toutes les peines du monde à s'en tirer. Quoi qu'il en soit, on peut juger au Louvre ce beau groupe, seul ouvrage du maître que possède le Musée.

Sébastien Adam mourut le 27 mars 1778, âgé de 73 ans. Il jouissait d'une pension royale de 500 livres, dont hérita Joseph Vernet.

Il demandait souvent à Dieu, dans ses prières, de n'être ni le premier ni le dernier dans son art, redoutant également l'obscurité absolue et les inimitiés qu'attire inévitablement une supériorité marquée. Ce vœu peut être d'un sage, mais il n'est pas d'un véritable artiste. Le génie se préoccupe médiocrement des intrigues de l'envie. Les deux Adam, en effet, ne sont pas des génies; la mode exerça sur eux une influence souveraine; mais, si leurs œuvres résument à peu près tous les défauts de leur temps, on ne peut leur refuser la plupart des qualités charmantes qui caractérisent la gracieuse école française du XVIIIe siècle.

Catalogue des ouvrages exécutés a Paris par Adam le cadet.

1736. — *Décorations à l'hôtel Soubise.* — Pendant que son frère travaillait aux boiseries de la chambre à coucher de la princesse (premier étage), Sébastien Adam modelait les quatre groupes en stuc qui décorent la corniche du plafond. Ils représentent : *Mercure et Minerve;* — *Diane et Endymion;* — *Bacchus et Ariane;* — *Mars et Vénus.* Nous avons dit que cette décoration existe encore dans cet hôtel, devenu le palais des archives. Boffrand a gravé ce plafond dans son *Livre d'architecture.*

1738-1740. — *Statues de la Chambre des comptes.* — Le 27 octobre 1737, le charmant édifice de la Chambre des comptes, construit au commencement du XVIe siècle, fut entièrement détruit par un incendie; et le palais, qui avait déjà perdu de la même manière sa grand' salle du XIVe siècle, se vit à tout jamais dépouillé de ce bijou Renaissance, ciselé par Fra Giocondo. De

(1) Frédéric n'ignorait pas cette circonstance, qui explique sa générosité.

nos jours, un Duban ou un Viollet-le-Duc ressusciterait pieusement l'édifice, qui renaîtrait de ses cendres dans toute la splendeur de sa jeunesse. Mais alors il n'en était pas ainsi, et les *délicats* n'avaient pas assez d'anathèmes contre ce qu'ils appelaient le mauvais goût des gothiques.

Gabriel, architecte du roi, père du célèbre Gabriel créateur de la place Louis XV, éleva sur le même emplacement, *dans le goût de la belle simplicité antique,* le bâtiment insignifiant que nous voyons aujourd'hui au fond de la seconde cour du palais. Il n'est pas tout à fait sans mérite et serait jugé moins sévèrement, s'il n'était écrasé par le voisinage de la Sainte-Chapelle et le souvenir du chef-d'œuvre qu'il prétendait remplacer. Les deux figures d'Adam, *la Prudence* et *la Justice,* existent encore, assez mutilées, il est vrai, au-dessus des colonnes doriques accouplées qui accompagnent la porte. La Justice tient un sceptre surmonté d'un œil rayonnant. Cet emblème, imaginé par Adam l'aîné à l'hôtel Soubise, nous paraît préférable à la main crochue, dite *main de justice*, qui pourrait donner lieu à de terribles allusions. Les deux petits génies qui décorent le claveau de l'arcade de cette porte sont aussi de Sébastien Adam.

1745. — *Sculptures du portail de l'Oratoire.*— Ce portail ne fut élevé qu'en 1745, longtemps après l'église elle-même. Marot nous a laissé le dessin du projet primitif; il offre avec celui-ci de notables différences. Un sieur Caqué ou Caquier, architecte-entrepreneur, en donna les dessins et le fit exécuter, en s'inspirant évidemment du portail alors fort estimé de Saint-Roch. Bien que n'appartenant à aucune Académie, peut-être même à aucune École, il sut conquérir les suffrages méticuleux des connaisseurs, qui déclarèrent son ouvrage *assez régulier*, éloge suprême à cette époque où Vignole était la bible des architectes. Chacun peut voir, en passant dans la rue Saint-Honoré, ce portail récemment restauré, aussi sec et froid que son modèle. Il est vrai qu'il a perdu toutes ses sculptures, rasées par la Révolution, et dont s'accommoderaient mal les protestants qui ont hérité du temple des Oratoriens. Ces ornements ont été reproduits dans les nombreuses estampes gravées au XVIIIe siècle, et plus distinctement dans deux élévations publiées l'une par l'architecte lui-même, l'autre par Blondel, dans son *Architecture française;* en voici le détail : 1° sur l'archivolte de la grande porte, les armes de l'Ora-

toire, qui sont une couronne d'épines encadrant les noms *Jésus-Maria*, et soutenue par deux anges ; 2° deux médaillons au-dessus des petites portes latérales, *la Nativité* et *l'Agonie de Notre-Seigneur;* 3° deux groupes isolés aux extrémités et au-dessus du premier ordre ; à gauche, le Baptême de Jésus-Christ ; à droite, l'Annonciation ; 4° deux trophées religieux dans les entre-colonnements du second ordre, et enfin, dans le fronton, les armes de France entourées d'emblèmes guerriers. Adam et Francin se partageaient cette décoration : le premier exécuta les deux médaillons des portes latérales et le groupe de l'Annonciation.

Vers 1753.—*Bas-reliefs pour la maison de M. de la Bouexière.* Nous lisons dans les *observations sur les ouvrages exposés au Salon du Louvre en* 1753 (1) : « M. Adam le cadet a fait pour » la maison de M. de la Bouexière quatre bas-reliefs dont les » sujets, tirés de la Fable, ont rapport à Apollon. Il n'a exposé » au salon que le modèle de celui qui représente la mort de » Coronis. Les figures y sont parfaitement dessinées, de bon » goût et groupées avec intelligence. Elles ont du caractère et » de l'expression. Dans cet ouvrage ainsi que dans *deux sphinx* » destinés pour le même pavillon, cet artiste s'est fait beau- » coup d'honneur. »

Un autre critique contemporain va nous donner la description de ce bas-relief, détruit probablement avec le pavillon qu'il décorait : « Apollon instruit de l'infidélité de son amante, dans » un furieux transport de jalousie, lui lance un trait mortel. » Coronis pousse un grand cri et, arrachant le fer de sa bles- » sure, il ne lui reste que le temps d'avertir son amant qu'elle » a conçu et que le fruit de leurs amours va périr avec elle. » Aussitôt elle rend le dernier soupir. Apollon se repent d'avoir » trop écouté son ressentiment, il relève son amante, il s'efforce » de la rappeler à la vie, mais en vain. Ayant perdu toute » espérance, il prend le parti de faire ouvrir le corps et d'en » enlever l'enfant. L'auteur s'est borné à représenter l'instant » où Apollon, désespéré, s'efforce encore de ranimer son amante. » On voit ici un corps étendu sur les genoux d'Apollon, qui le » considère avec plus d'étonnement que de tendresse ; ce corps » est bien sans mouvement et sans vie, mais on ne voit pas sur

(1) Anonyme, par l'abbé Leblanc.

» le visage d'Apollon le regret, l'inquiétude, l'espérance, qui » doivent partager son cœur... D'ailleurs, ces deux figures » seules ne rappellent point facilement à l'esprit le trait de la » Fable qu'on a voulu représenter : ce morceau manque donc de » clarté et d'expression (1). »

Le P. Laugier, auteur de ces observations, eût-il donc préféré que l'artiste choisît le moment où Apollon fait ouvrir le corps de la nymphe pour en extraire son rejeton?

Le *pavillon* auquel étaient destinées ces sculptures n'était autre que la *petite maison* que le fermier général la Bouexière se faisait construire dans le haut de la rue de Clichy; elle fut démolie vers 1825, et son magnifique jardin transformé en casino dirigé par Robertson, remplaça, sous le nom de *Nouveau Tivoli*, l'ancien jardin Boutin, le célèbre *Tivoli* de l'Empire et de la Restauration (2). Le galant financier, dont l'hôtel et le domicile légal se trouvaient rue d'Antin, n'avait donc que quelques pas à faire pour venir se délasser de ses travaux dans cette voluptueuse demeure, et, sans perdre de temps, entre deux signatures, il pouvait, lorque le cœur lui en disait, cueillir quelques fruits défendus dans son jardin mystérieux. Le journal des inspecteurs de M. de Sartine, récemment publié, ne nous laisse aucun doute à cet égard.

« Du 9 août 1762. M. de la Bouexière a fait venir à son » pavillon de Clichy la demoiselle Alexandrine, avec laquelle » il s'est amusé toute l'après-midi. — Du 1er septembre. La » demoiselle Julie, de chez la Héquet du cul-de-sac, S. Fiacre, » a été chez M. de la Bouexière, à son pavillon de Clichy, où » elle a passé 2 heures avec lui.

» Du 5 septembre. Mlle Julie, de chez cette même Héquet, » a été chez M. de la Bouexière, à sa petite maison de Clichy; » elle y est restée deux heures, et ce monsieur s'est amusé avec » elle. » — Etc., etc.

Ne vous semble-t-il pas que les aventures de Danaé eussent convenu mieux que les amours d'Apollon et la mort de Coronis pour décorer un temple où les nymphes.... de chez la Héquet

(1) Jugement d'un amateur sur l'exposition de tableaux. 1753 (par L. P. Laugier).

(2) Le jardin Boutin était dans cette même rue de Clichy, en bas et de l'autre côté.

avaient moins à redouter les fureurs du dieu du Pinde que les faveurs du Plutus de la rue d'Antin?

Vers 1755. — *Fronton de l'hôtel de M. Bouret.* — Un autre fermier général, M. Bouret, se faisait construire à la même époque, par Le Carpentier un superbe hôtel dans la rue Grange-Batelière. Le fronton principal sur la cour d'honneur fut confié à Sébastien Adam; c'est un morceau assez remarquable et que nous pouvons encore apprécier, en attendant l'heure prochaine où la démolition de l'Opéra le fera disparaître; car l'hôtel de Bouret, après avoir passé au fameux financier De la Borde, puis au duc de Choiseul, qui l'occupa jusqu'à sa mort, est devenu aujourd'hui l'hôtel de l'administration de l'Opéra, rue Drouot. Ce fronton représente des enfants jouant au milieu d'arbres chargés de fleurs et de fruits avec un lion et un tigre. L'artiste aurait-il voulu symboliser le pouvoir de l'amour qui, en se jouant, dompte les monstres sauvages? En ce cas, l'enseigne conviendrait aujourd'hui mieux que jamais à l'édifice qui abrite les foyers de la danse et du chant.

Vers 1755. — *Groupe dans l'église des jésuites de la rue Saint-Antoine.* — Le modèle en plâtre de ce groupe, qui devait être exécuté en marbre, représente « la Religion sous la figure » d'une belle femme instruisant un jeune Américain, lequel, » par son attitude, paraît convaincu de nos mystères »; il a pour pendant un autre modèle de Vinache, qui représente l'ange de la mission foudroyant l'idolâtrie américaine. Ces deux groupes de grande proportion décoraient la chapelle de Saint-François Xavier dans le transept de droite. Par un miracle que rend plus incompréhensible encore la fragilité de la matière, l'un et l'autre se retrouvent aujourd'hui à la même place dans l'église Saint-Paul Saint-Louis. La chapelle seulement a changé de patronage; elle est maintenant dédiée à la Vierge, saint François Xavier ayant été dépossédé en même temps que ses disciples. Les deux sujets sont ainsi beaucoup moins *en situation*, mais ils restent fort remarquables. Le modèle de Vinache a peu souffert, mais celui de Sébastien Adam, gravement mutilé, exigerait une prompte restauration. La vile de Paris, si généreuse pour ses églises, ne devrait-elle pas les faire exécuter en pierre ou en marbre par un artiste de talent? Elle fournirait ainsi à celui qui en serait chargé une étude pleine d'intérêt et sauverait

d'une destruction inévitable, l'œuvre *inédite* de deux maîtres qui occupent un rang distingué dans notre École nationale.

JULES COUSIN.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES : — Dom Calmet. *Bibliothèque lorraine*, in-folio, 1751. — Mariette. *Abecedario*, publié par A. de Montaiglon. Paris, 1851 et suiv., in-8°. — *Archives de l'art français*, publiées par P. de Chennevières et A. de Montaiglon. 1851 et suiv., in-8°. — D'Argenville. *Voyage pittoresque de Paris*, in-12. 1778. — L'abbé Pérau. *Description des Invalides*, in-folio. 1756. — Boffrand. *Livre d'architecture*. 1745, in-folio. — Blondel. *Architecture française*. 1752, in-folio. — Germain Brice. *Description de la ville de Paris*, in-12. 1752. — Piganiol de la Force. *Description de Paris*, in-12. 1765 — M. Oesterreich. *Description et explication de la collection de S. M. le roi de Prusse*, in-8°. Berlin, 1774. — L'abbé Leblanc. *Observations sur les ouvrages exposés au Salon du Louvre, en* 1753, in-12. 1753. — L. P. Laugier. *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux*, in-12. 1753. — *Livrets des différents Salons de* 1735 *et années suivantes à* 1775. — Ed. Fournier. *Paris démoli*, in-12 1854. — *Journal des Inspecteurs*, de M. de Sartine, publié par M. L. L., in 12. 1863.

ALEX.-JOS. DESENNE,

DESSINATEUR.

NOTICE PAR DUCHESNE AINÉ (1).

L'histoire, en nous transmettant les noms des artistes qui ont été célèbres, ne nous fait ordinairement connaître que les peintres qui ont laissé des tableaux, et elle s'occupe peu de ceux qui se sont contentés du titre modeste de dessinateurs de vignettes. Cependant, s'il est vrai qu'il y ait plus de difficultés pour bien faire un tableau que pour faire un dessin, on ne peut se dissimuler qu'il faut une fécondité étonnante pour varier ses compositions à l'infini, un génie extraordinaire pour remplir si promptement un cadre dont le sujet est donné, une imagination bien active pour se plier si facilement à rendre, presque au même instant, une scène comique ou un sujet héroïque, une scène grotesque, ou bien un sujet lugubre. Dans tous les cas, le dessinateur doit toujours être d'accord et s'identifier en quelque sorte avec la manière de penser de l'auteur du texte que ses vignettes doivent accompagner.

Au milieu du siècle dernier, Eisen et Gravelot étaient les dessinateurs en vogue; cependant, malgré la grande réputation dont ils ont joui parmi leurs contemporains, malgré l'immense quantité de vignettes qu'ils ont dessinées, ils ne sont pas maintenant en grand honneur. Cochin leur succéda et ne fut pas plus heureux : il est vrai que le mauvais goût de dessin qui régnait alors

(1) Cette notice, qui mérite d'être conservée, d'autant plus qu'elle a été mise à contribution par tous les biographes d'Alexandre-Joseph Desenne, est imprimée en tête du catalogue des estampes, vignettes et livres de l'artiste, rédigé par Duchesne aîné (Paris, Merlin, 1827, in-8° de 25 pages). Nous y joindrons un extrait dudit catalogue, comprenant la nomenclature de toutes les pièces lithographiées ou gravées d'après les dessins de Desenne, qui furent vendues alors à des prix très-élevés et qui passèrent dans les mains des plus excellents bibliophiles de ce temps-là, Renouard, Guilbert de Pixérécourt, comte de la Bédoyère, etc., car le talent de Desenne avait ses fanatiques.

empêche de rechercher maintenant les gravures faites à cette époque.

On a vu depuis Moreau jeune, qui, ayant reçu d'abord les fâcheuses impressions de l'école de Boucher, put cependant, dans un âge déjà avancé, revenir dans une meilleure voie, et donna un si grand essor au genre de la vignette en sachant l'améliorer; cherchant aussi à acquérir les qualités qui distinguent l'école de David, tant sous le rapport de la pureté du dessin que sous celui de l'exactitude du costume et des accessoires. La mort de cet habile compositeur, en 1814, laissait un vide qu'on pouvait croire difficile à remplir, quand parut tout d'un coup un jeune artiste dont la modestie égalait le talent.

Alexandre-Joseph Desenne, né à Paris le 1er janvier 1785, avait reçu une éducation soignée et telle qu'il devait naturellement la trouver chez son père, l'un des libraires de cette capitale. Malade dès son bas âge, il fut longtemps privé de prendre part aux jeux ordinaires à l'enfance. Pour l'en dédommager, son père lui donnait souvent à feuilleter des livres à figures, et c'est peut-être la nécessité de se livrer à une aussi douce distraction, qui mit Desenne dans le cas de suivre la carrière dans laquelle il s'est distingué si éminemment.

C'est donc en cherchant à imiter les estampes qu'il voyait, que le jeune Desenne commença à montrer son goût pour le dessin. N'ayant encore reçu le secours d'aucun maître, ses progrès étaient déjà assez marqués pour engager ses parents à lui laisser parcourir une carrière pour laquelle il montrait tant de goût.

Desenne profita avec empressement de l'amélioration de sa santé pour suivre les études de l'Académie de peinture; il fit aussi des études au Musée, dont l'accès si facile est certainement une des principales causes de la prééminence de l'École française sur toutes celles des autres pays. Bientôt il fut chargé de faire des dessins pour les deux collections publiées, l'une par Robillard, et l'autre par Filhol; mais, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, Desenne s'était toujours contenté d'être copiste, et on ne connaissait pas encore le talent dont par la suite il donna des preuves si nombreuses.

Cependant, cherchant à surmonter la modestie qui le caractérisait, Desenne fit, en 1812, quelques essais où l'on remarqua une grande facilité, et bientôt il montra qu'il était appelé à

recueillir l'héritage que Moreau laissait vacant. Personne mieux que lui, ainsi que l'a déjà dit M. Maherault, « n'a su concevoir un sujet, le disposer, en saisir le style propre, varier ses groupes, donner du mouvement, de l'expression à ses figures, les ajuster, indiquer, par des accessoires, les lieux, les époques, la condition de ses personnages, s'identifier enfin avec l'auteur auquel il consacre ses crayons. »

On trouvera dans ce catalogue un grand nombre de vignettes qni démontreront la flexibilité du talent de leur auteur, et on peut dire avec vérité qu'il a contribué aux succès de plusieurs éditions nouvelles de Boileau, de Molière et d'autres auteurs anciens. Chacun a pu voir et apprécier l'agrément qui se remarque dans les jolies vignettes dont sont ornées les œuvres de M. de Jouy, dans celles des œuvres de Florian, publiées par M. Renouard, et surtout dans la nouvelle collection de 80 vignettes destinées à orner les différentes éditions de Voltaire. Desenne avait dans ce travail une difficulté de plus à surmonter, parce que ses compositions devaient se trouver en comparaison avec celles de Moreau, et qu'il était obligé de chercher dans le poëte d'autres sujets que ceux qui déjà avaient été représentés.

Desenne fut chargé de faire aussi les vignettes pour les œuvres de Walter Scott; il sentit que, pour décorer convenablement cet auteur original, il fallait en quelque sorte changer son talent, et sacrifier un peu à la mode, en imitant la manière anglaise; mais il le fit en homme habile. Donnant à ses dessins un effet plus piquant, il conserva cependant la pureté de la forme, ainsi que la grâce dans la composition.

De mœurs douces et d'un esprit liant, Desenne vivait heureux dans le sein de sa famille; mais, ayant ressenti les atteintes d'une maladie de foie, après une année d'inquiétude, et quand il se croyait hors de danger, il fut enlevé presque subitement le 30 janvier 1827.

DESSINS, LITHOGRAPHIES, GRAVURES ET VIGNETTES,

Composant l'œuvre de Desenne.

(*Extrait du catalogue de vente de son cabinet.*)

DESSINS.

51. Vignettes plus ou moins terminées, lavées à la sépia. 22 pièces.

52. Compositions, ou tableaux des maîtres anciens, dessinées au pinceau et plus ou moins terminées. 7 pièces.
53. Divers paysages et vignettes non terminés. 7 pièces.
54. Etudes et esquisses peintes de figures et compositions diverses. 15 pièces.
55. Etudes et croquis au crayon.

LITHOGRAPHIES.

56. Album lithographique. Paris, Giraldon-Bovinet. 12 pièces, 4 exemplaires.
57. Vignettes et sujets variés en lithographies. 20 pièces.

GRAVURES.

58. L'Amour et Zéphyr, grand in-4, publié par Blaisot, et gravé par Jehotte et Prudhomme; deux exemplaires pap. de Chine, un vél. avant la lettre.

VIGNETTES.

59. Figures pour les œuvres de Boileau, in-8, édition de Lefèvre, 6 vignettes et un portrait, épreuves avant la lettre et sur papier de Chine.
60. *Idem.* Il se trouve des épreuves avec la lettre.
61. Figures pour les œuvres de Racine, in-18, 12 vignettes et 1 portrait, gravés par Girardet; eau-forte sur pap. ord. et fin pap. de Chine.
62. Figures pour les œuvres de Molière, in-8, édition de Lefèvre, 18 vignettes, épr. avant la lettre et sur papier de Chine.
63. *Idem.* 18 pièces sur papier de Chine.
64. *Idem.* 19 pièces, dont 1 sur pap. vélin.
65. Vignettes pour les œuvres de Molière, édit. de Lefèvre, épreuves à l'eau-forte. Il manque 2 vignettes. 16 pièces.
66. Trente-six vignettes, dont 11 pour Molière, in-8. Quelques-unes doubles. En tout 32 pièces.
67. Vignettes diverses, dont plusieurs pour Molière, in-8. En tout 21 pièces.
68. Vignettes diverses, dont plusieurs pour Molière, in-8. 29 pièces.
69. Vignettes diverses, dont plusieurs pour Molière, in-8. 30 pièces.
70. Figures pour les œuvres de Molière, in-8, édition in-18 de Ménard et Desenne, épr. sur pap. de Chine. 21 pièces.
71. Les mêmes, pap. vél. 21 pièces.
72. Collection de figures pour les œuvres de Voltaire, 70 vignettes et 10 portraits sur pap. de Chine, plus les eaux-fortes de cette collection. En tout 160 pièces.
73. La même collection sur papier de Chine. 80 pièces.

74. Les portraits de cette collection, pap. vél. 10 pièces.
75. Vignettes détachées de cette même collection. 34 pièces.
76. Figures pour les œuvres de J.-J. Rousseau, in-8, édit. de Lefèvre, 10 vignettes, épr. sur pap. vél.
77. Figures pour les œuvres de Gilbert, in-8, 4 vignettes et 4 pour le roman du Renard. 8 pièces.
78. Figures pour le roman de Gil-Blas, édition de Lefèvre, 7 vignettes in-8, et 2 sur pap. vél.
79. Figures pour les œuvres de Beaumarchais (*Roux-Dufort*, in-32), Lettres à Emilie et autres. 14 pièces.
80. Figures pour les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre (*Méquignon-Marvis*), *in*-8, *tiré sur in-fol.*, 7 vignettes, et Paul et Virginie, grav. à Londres, 4 vignettes et un cul-de-lampe. En tout 12 pièces sur pap. vél.
81. Figures pour Paul et Virginie (*Méquignon-Marvis*), in-8, 4 vignettes et 1 cul-de-lampe, gravés à Londres : poésies de Mme Dufresnoy, in-8, 1 portrait, 2 vignettes et un cul-de-lampe. En tout 9 pièces, sur pap. de Chine.
82. *Idem.* Le portrait sur pap. vélin. 9 pièces.
83. *Idem.* Papier vélin. 9 pièces.
84. Figures pour Paul et Virginie (*Janet, in*-18), 5 vignettes, et pour les poésies de Lamartine, 9 vignettes in-32 et un portrait. En tout 15 pièces sur pap. de Chine.
85. *Idem.* 15 pièces, dont une sur pap. vélin.
86. Figures pour les œuvres complètes de Florian (*édition de Renouard, in*-18), 80 vignettes, épr. sur pap. vélin.
87. Figures pour divers ouvrages de Florian (*édition de Renouard*), savoir : 4 pour la Galatée, épr. sur pap. de Chine, les autres sur pap. vélin ; 4 pour les Mélanges, 4 pour Estelle, 2 pour Guillaume Tell, 2 pour Eliézer, 4 pour la Jeunesse de Florian, et 8 pour le Théâtre. En tout 28 pièces.
88. Figures détachées pour les œuvres de Florian, in-18. 54 pièces.
89. Figures pour les Lettres à Emilie (*Froment*, in-32), 3 vignettes. Lettres à Emilie (*Roux-Dufort*, in-32), 3 vignettes et 3 culs-de lampe ; Lettres à Sophie (*Gosselin*, in-32), 4 vignettes. En tout 10 pièces, épr. avant la lettre, pap. de Chine.
90. *Idem*, etc. 10 pièces, dont 8 sur pap. de Chine.
91. *Idem*, etc. 17 pièces, dont 2 sur pap. de Chine.
92. Figures pour le roman du Renard (*Treuttel et Wurtz*, in-8), 4 vign. ; Nouvelles de Cervantès, 6 vign. in-8. 10 pièces, pap. de Chine.
93. *Idem.* Incomplet. 9 pièces, sur pap. de Chine.
94. *Idem.* Incomplet. 8 pièces, sur pap. de Chine.
95. Figures pour les œuvres de Delille, 3 vign. grav. sur cuivre et

16 culs-de-lampe gravés sur bois par Thompson, de Londres, épreuves sur pap. de Chine. En tout 19 pièces.

96. Figures pour les œuvres de Delille, 3 vignettes in-8 ; Gilbert, 4 vignettes in-8. En tout 14 pièces.

97. Figures pour les poésies de Lamartine (*Gosselin, in*-8), 3 vignettes. (*Gosselin, in*-32), 9 vignettes et 1 portrait. En tout 14 pièces, épr. avant la lettre et sur pap. de Chine

98. Trois figures pour les Méditations de Lamartine (*Gosselin, in*-8), 6 vignettes et un portrait gravés à Londres pour l'édition in-8 ; plus 4 vignettes pour les œuvres de Gilbert, épr. sur papier vélin. En tout 14 pièces.

99. Figures pour les Méditations de Lamartine (*Gosselin, in*-8), sur pap. vélin et autres. En tout 14 pièces.

100. Figures pour les Oraisons funèbres, in-8, 6 vignettes, dont 4 pap. de Chine.

101. Heures de la reine Blanche ; Poésies de Lamartine et Oraisons funèbres. En tout 14 pièces.

102. Figures pour le Mérite des femmes, 5 vignettes et 1 cul-de-lampe sur pap. de Chine.

103. Figures pour les romans de Walter Scott, in-8, 44 vign., épr. avant la lettre et sur pap. de Chine.

104. *Idem.* 43 figures seulement, dont 11 sur papier de Chine.

105. *Idem.* 40 figures seulement, dont 34 sur papier de Chine.

106. *Idem.* 35 figures seulement, dont 20 sur papier de Chine.

107. *Idem.* 27 figures seulement, dont 8 sur papier de Chine.

108. Figures détachées pour Walter Scott, in-8. 41 pièces.

109. Figures pour les romans de Walter Scott (*édition de Sautelet, in*-18), 10 vign., épr. avant la lettre sur pap. de Chine.

110. *Idem.* Épreuves sur papier vélin.

111. Figures pour les œuvres de M. de Jouy, savoir :
L'Ermite en Province. 11 pièces.
L'Ermite de la Guyane. 6 pièces.
L'Ermite en Italie. 4 pièces sur pap. de Chine.
L'Ermite à Londres. 3 pièces.
Le Bonhomme. 2 pièces sur pap. de Chine.
Le Franc parleur. 2 vignettes seulement.
6 vignettes inédites. En tout 44 pièces.

112. L'Ermite à Londres, 3 vignettes ; l'Ermite en Italie, 4 vignettes ; plusieurs romans publiés par Werdet ; vign. pour Boileau, in-8, etc. En tout 21 pièces.

113. Figures détachées pour les œuvres de M. de Jouy et autres ouvrages. 48 pièces.

114. Figures pour divers romans, publiés par Werdet, savoir :

Milady Catesby 1 pièce. — Diable boiteux 2. — Mistress Buttler 1. — Mémoires de Gramont 2. — Manon Lescaut 2. — Dot de Suzette 1. — Princesse de Clèves 2. — Lettres d'une Péruvienne 1. — Zaïde 2. — Gil-Blas 2. En tout 16 pièces, ép. avant la lettre et sur pap. de Chine.

114 *bis*. *Idem*. 16 pièces.

115. Les mêmes romans, moins Zaïde. 14 pièces, sur divers papiers.

116. *Idem*. 14 pièces.

117. Figures détachées pour les mêmes romans et autres. 20 pièces.

118. Vignettes pour divers ouvrages. 58 pièces.

119. *Idem*. 72 pièces.

120. *Idem*. 20 pièces.

121. *Idem*. 28 pièces.

122. Partie des mêmes vignettes à divers nombres. 60 pièces.

123. Vignettes diverses, quelques-unes sont doubles. 72 pièces.

124. Eaux fortes de plusieurs vignettes, pour les œuvres de

Racine	3 pièces.
Molière	12
Gil-Blas	5
Florian	34
Walter Scott	34
Oraisons funèbres	6
Cervantes	7
Les Ermites	12
Boileau	9
J.-J. Rousseau	12
Diverses	180

125. Collection de portraits en pied, publiés par Janet. 36 pièces.

126. Portraits en pied de la collection Janet. 29 pièces.

127. *Idem*. 11 pièces.

128. Portraits d'Agnès Sorel, trois Molière, Parny et Lamartine. 6 pièces.

129. Les mêmes portraits. 6 pièces.

130. Divers portraits en pied et autres. 15 pièces.

131. Les mêmes portraits en nombres différents. 34 pièces.

132. Figures de Saints et Saintes, en nombres différents. 50 pièces.

133. Culs-de-lampe représentant des vues et scènes d'Italie. 9 pièces.

134. Vues diverses, en nombres différents. 20 pièces.

135. Culs-de-lampe pour différents ouvrages et en divers nombre. 59 pièces.

136. Vignettes diverses et eaux-fortes. 26 pièces.

SUR LE GENRE PORTRAIT.

M. E. J. Delécluze, en rendant compte de l'exposition de 1820 dans des articles anonymes que publiait le *Lycée français* et qui furent très-remarqués, se permit une boutade assez singulière à propos du portrait, qu'il n'aimait pas. « Je désire, disait-il après une digression sympathique au sujet du paysage (voy. tome III, p. 139), que vous me pardonniez une digression peut-être trop longue sur une partie de l'art à laquelle un goût particulier me fait attacher un grand intérêt. Au surplus, vous pourrez en prendre l'occasion d'observer comment l'injustice se développe dans le cœur de l'homme. J'aime passionnément le paysage, et les portraits m'ennuient. Je comptais cette fois ne m'occuper que de ce dernier genre, et voilà que j'ai déjà employé plus de la moitié de l'espace réservé à ma lettre, sans en avoir soufflé le mot. Je vous le répète, les portraits m'ennuient. Cependant, tout en étant bref, je veux encore être juste. »

Suivent trois pages d'éloges sur des portraits de Paulin Guérin, de Mlle Bouteillier, de Mauzaisse et autres. Puis, l'élève de David reprenait sa boutade contre le portrait.

« En suivant le cours des idées communes, on serait entraîné à croire que la ressemblance a dû être le premier but que l'on se soit proposé d'atteindre dans les arts du dessin, comme quelques personnes pensent encore qu'on a composé en prose avant d'écrire en vers. Cependant, l'expérience prouve que presque tous les peuples ont eu des poëtes avant des prosateurs, comme leurs premiers artistes ont cherché à *idéaliser* plutôt qu'à imiter.

» L'imitation servile (le portrait) n'a commencé à être mise en pratique chez les Grecs que du temps d'Alexandre le Grand ; jusque-là les statuaires comme les peintres recherchaient plus la beauté que la ressemblance. C'est ce qui fait que tous les bustes de travail grec respectés par le temps sont si agréables à voir, tandis que ces portraits romains, où la main des Grecs mercenaires a exprimé jusqu'aux verrues qui étaient sur le nez des empereurs, sont si disgracieux, précisément à cause de

l'exactitude minutieuse avec laquelle la nature a été imitée. Quand on en est venu à traiter l'art de cette manière, c'est un commerce, et l'on ne doit plus chercher qu'à flatter la vanité et à exciter la prodigalité de celui qui paye.

» Dans ces circonstances, ceux qui commandent les portraits sont bien plus à blâmer que ceux qui les exécutent. On exige, au moins tacitement, de ces derniers une soumission entière aux fantaisies du Mécène et aux arrêts éphémères de la mode. Il n'y a que les hommes d'un talent distingué et consacré par de longs succès ou quelques artistes d'un caractère opiniâtre qui puissent se soustraire à ce genre de tyrannie. »

M. Delécluze se rappelait sans doute, en parlant ainsi, que son maître David avait fait les admirables portraits de l'horrible Marat et du brillant Le Pelletier de Saint-Fargeau. Il concluait ainsi :

« L'étude du portrait est fort bonne en elle-même ; elle ramène à la vérité qui sert de fondement à tous les arts d'imitation, mais il ne faut pas en abuser. Ceux qui s'adonnent exclusivement à ce genre sont bientôt obligés, pour contenter tous les goûts, pour satisfaire à toutes les demandes, pour jeter de la variété dans des compositions qui en comportent peu, de travailler de routine, de sacrifier à la mode et de s'accommoder tour à tour du niais et du bizarre.

» On n'a rien à dire aux peintres de portraits de profession : ils connaissent leur but ; mais, pour les peintres d'histoire, qui sont forcés de recourir trop souvent à ce genre d'industrie, qu'ils y fassent attention : leurs grands ouvrages pourraient s'en ressentir. »

Il y avait du bon dans ces vérités un peu crues, mais elles blessèrent les intéressés, et M. Delécluze reçut un grand nombre de lettres où l'on se plaignait de sa sévérité. Parmi ces lettres, il y en eut une qui abondait dans son opinion. Il la fit imprimer, sans en connaître l'auteur, dans le tome IV du *Lycée français*. Cette lettre, que nous croyons devoir reproduire comme une pièce du procès intenté au portrait par l'ancien élève de David, était du savant Antoine-Alexandre Barbier, auteur du *Dictionnaire des Anonymes*, ou du moins de son frère, qui fut bibliothécaire du château de Compiègne sous le règne de Louis-Philippe et

qui est mort à Paris il y a dix-huit mois. Voici cette intéressante lettre :

Monsieur,

Les judicieuses réflexions que présente, sur le genre du portrait, l'un des derniers articles consacrés, dans le *Lycée*, à l'examen des ouvrages de peinture, m'ont donné l'idée de vous adresser la traduction d'une lettre de Fitz-Osborne sur le même sujet. L'ingénieux écrivain qui s'est caché sous ce nom d'emprunt mérite d'être connu : son vrai nom fut William Melmoth; il était fils d'un jurisconsulte distingué; son père veilla lui-même à sa première éducation et lui donna l'exemple de toutes les vertus. L'histoire de ses premières années est au reste entièrement perdue pour nous; il paraît, d'après une de ses lettres, qu'il débuta dans le monde, revêtu d'un caractère public; il y renonça bientôt et adopta un genre de vie retiré, plus conforme à ses inclinations. Après la mort de sa seconde femme, il se retira à Bath, où il passa les trente dernières années de sa vie : il se fit connaître dans la littérature par une traduction élégante des lettres de Pline le Jeune; les notes qu'il y ajouta répandirent un nouveau jour sur les mœurs des maîtres du monde. Si le style de l'auteur latin porte déjà l'empreinte de la dégénération du goût, celui du traducteur a le coloris brillant d'une langue nouvellement fixée, à qui Swift, Addison, Bolingbroke avaient donné l'élégance et la simplicité. Il fit suivre cet ouvrage de la traduction des Lettres de Cicéron à ses amis, de l'Essai sur la vieillesse, et enfin du Recueil de ses lettres, qui furent publiées sous le nom de Fitz-Osborne; elles sont très-estimées, et à juste titre, pour le bon sens, la simplicité et la morale qu'il y a su répandre. Cet ouvrage ne serait pas indigne des soins d'un habile traducteur; je souhaite que la lettre suivante inspire à quelqu'un le désir de faire plus et mieux que mes forces ne me permettent.

« *A Philotas.*

« Je n'aurais pas laissé une si longue interruption dans notre correspondance, si mon expédition chez Euphronius ne m'avait occupé pendant ces six dernières semaines; je m'étais engagé depuis longtemps à lui consacrer quelques jours, avant qu'il s'embarquât pour la Flandre, avec son régiment. Comme il ne ressemble pas à ces héros d'Hudibras, qui ont recours à la fuite afin de vivre et de pouvoir combattre dans une autre occasion, je n'aurais pas consenti sans peine à remettre l'espérance de le revoir au hasard d'un retour très-incertain. Les avantages qu'il laisse derrière lui sont, il est vrai, des gages qui pourraient répondre à ses amis que sa prudence sera au moins égale à son courage, s'ils ne savaient jusqu'à quel point de délicatesse il porte le sentiment de l'hon-

neur. Mais il agira sans doute comme s'il n'avait rien à perdre, quoique en même temps son cœur généreux et tendre ne puisse rester étranger à aucune des craintes que sa famille éprouvera pour lui. Pendant que j'étais chez lui, j'ai eu la preuve de la promptitude avec laquelle Euphronia s'alarme pour tout ce qui le touche : elle m'appela un jour dans la galerie, pour voir un tableau qui sortait des mains du peintre; mais à peine m'avait-elle placé vis-à-vis cette peinture, qu'elle se mit à fondre tout à coup en larmes. Cet ouvrage, qui a été commandé par le père d'Euphronia, et exécuté sur un de ses dessins, fait beaucoup d'honneur à la main de l'artiste : Euphronius y est représenté sous les traits d'Hector quittant Andromaque; la princesse troyenne figure Euphronia ; on reconnaît sa sœur sous les traits de la belle nourrice, avec le jeune Astyanax.

« Cette scène de famille, d'un goût nouveau, m'a fait tant de plaisir, que j'ai pensé qu'elle méritait une mention particulière. Je voudrais que ce genre de peinture devînt à la mode. Si, au lieu de garnir un appartement de portraits séparés, on réunissait toute une famille dans un seul cadre, où elle serait représentée sous un emblème historique, assorti à son rang et à son état, les portraits, aujourd'hui méprisés généralement et à juste titre, pourraient devenir d'une valeur réelle pour le public ; par ce moyen, on encouragerait les peintres d'histoire, et une vanité ridicule servirait au progrès du plus instructif comme du plus agréable des arts d'imitation. Ceux qui, n'ayant rendu aucun service à leur siècle, n'ont point l'espoir de voir leurs noms passer à la postérité, pourraient ainsi faire tourner leur orgueil et leur luxe à l'agrément et à l'utilité des temps présents et futurs. Il faudrait à la vérité aux peintres beaucoup de jugement, d'habileté pour traiter convenablement différents sujets offerts à leurs pinceaux, et, si l'on adoptait cette mode, nous verrions indubitablement commettre une infinité de bévues; mais ne serait-ce pas aussi donner un noble but au génie, et nous enrichir de productions dignes d'être citées avec éloges, auprès de celles des plus célèbres écoles? Je suis du moins persuadé que plus d'un talent s'est perdu, en se confinant dans le genre ennuyeux, mais lucratif, des portraits; et je ne doute pas que, si l'on suivait la méthode dont je parle, on ne vît le jeune artiste qui, grâce à votre générosité, se forme auprès des sublimes modèles de Rome, se montrer le rival des grands maîtres qu'il étudie.

« On ne peut nier, je pense, que la manie si commune de laisser ses traits à la postérité, ne soit, telle qu'elle se produit maintenant, une aussi absurde qu'inutile vanité. Aussi, rien de plus ridicule que ces figures grotesques, qui composent communément la galerie d'un homme, jaloux d'étaler sa race sur une sorte de tapis généalogique.

O ! d'un sot fastueux plaisante vanité,
Qui, léguant son portrait à la postérité,

Prétend, bon gré mal gré, de sa plate figure
Divertir la race future.

DRYDEN.

« Cependant on aurait tort d'imaginer que je condamne de tout point cet emploi peu relevé du plus noble des arts; il devient très-utile lorsqu'il éternise les traits de ces mortels qui se sont distingués parmi leurs contemporains. Le désir de connaître les personnes qui se recommandent à notre estime, par leurs écrits ou leurs actions, est une curiosité naturelle et raisonnable. Pour ma part, j'ai souvent trouvé un vrai plaisir en contemplant une collection bien choisie de ces sortes de portraits, à voir comment l'âme d'un grand homme se décelait ou se cachait dans ses traits; on éprouve une espèce d'enthousiasme à la vue d'un tableau qui rappelle un mérite éclatant; c'est le mot d'un des Scipions, qu'il ne regardait jamais les images de ses ancêtres sans se sentir enflammé du désir d'imiter leurs belles actions. Mais comme ces jours de vertu exemplaire ne sont plus et que nous ne sommes pas disposés, pour la plupart, à enflemmer les temps futurs par les modèles que nous leur laisserons, ce ne serait que prudence, ce me semble, si nous voulons absolument faire connaître à la postérité les personnages du temps présent, de ne les lui montrer que dans les actions du temps passé. »

M. DE BAY, PÈRE.

M. Jean-Baptiste-Joseph de Bay, restaurateur des antiques des Musées impériaux, était né à Malines en 1779, d'une famille qui devait ses titres de noblesse à un des grands théologiens du concile de Trente, et dont la fortune, jadis considérable, était passée, par un mariage, dans la maison de Brunswick. Elle était si pauvre à l'époque où naquit Jean-Joseph, qu'elle ne put lui donner d'autre instruction que l'instruction gratuite des écoles municipales; et Dieu sait ce qu'elle valait en ces temps d'anarchie morale et de bouleversements politiques ! Chaque jour apportait sa surprise, son émotion, son spectacle : une victoire de la République française, une tête abattue sur la place publique, une déesse de la Raison surgissant du fond des vieux sanctuaires abandonnés ! On comprend que les écoliers d'alors fussent plus tentés de faire leur apprentissage de la vie dans les rues que sur les bancs. Le jeune de Bay n'avait donc qu'un bien mince bagage de science et de fortune lorsqu'il partit de Malines, à pied, le sac sur le dos, pour se rendre à Paris; mais il avait la santé, l'ardeur, l'âge où l'on ne doute de rien. Le siècle s'ouvrait si grandiose, qu'il n'y avait point à craindre que les héros manquassent au sculpteur, si le sculpteur ne manquait pas à la pierre. Il venait s'offrir, humble manœuvre, à la grande tâche qui se préparait. C'était en 1800, l'heure de l'action, non celle du triomphe; la République donnait tout à la guerre, et la conquête donnait beaucoup aux arts, rien aux artistes.

Quand Jean-Joseph vint frapper à la porte d'Houdon, il trouva son atelier de la Bibliothèque nationale désert, l'illustre sculpteur occupé à mouler des bustes et à les expédier au prix de 100 fr. la douzaine, en faisant la remise du prix des deux derniers au commissionnaire. Il n'y avait pas autre chose à faire, disait-il, et il pressa le jeune de Bay de se charger d'une de ces

(1) Voir le tome XV de la *Revue*, page 265. Cette notice par M. Dauban présentant quelques particularités qu'on ne trouve pas dans l'aperçu biographique donné (*loc. cit.*) par M. Du Seigneur, nous avons jugé opportun de la reproduire à l'occasion de l'appendice qui va la suivre. (NOTE DE LA RÉD.)

opérations commerciales. Jean-Joseph avait d'autres projets. Il voulait travailler à devenir statuaire, en dépit de tout, car il n'était encore qu'un tailleur de pierres; mais quelle déception! au bout d'un an il fallut s'éloigner, car il fallait vivre. Il arriva à Nantes au commencement de 1801. A partir de cette époque, par un prodigieux effort de travail et d'intelligence, ses progrès furent rapides. L'étude de l'antique et quelques conseils de Chaudet avaient déposé en lui des principes dont ses instincts lui révélèrent la merveilleuse puissance, et qui devinrent la règle et l'inspiration de sa vie d'artiste. Adorateur des Grecs, marchant à genoux sur leurs traces, M. de Bay eût été digne d'être le praticien de Phidias; à coup sûr, il n'aurait pas eu d'autre ambition. Nantes sut profiter de la bonne fortune qui avait amené dans ses murs cet étranger, dont l'activité s'était d'abord employée à sculpter des ornements et à vendre des moulages; elle le chargea de décorer les édifices qu'avait construits l'habile architecte Crucy. Quarante statues s'élevèrent autour de la Bourse, au-dessus de la façade du théâtre, sur les places publiques; soixante bustes d'hommes célèbres, parmi lesquels se trouvait l'ancêtre de de Bay, furent placés dans la bibliothèque communale, tous dus, bustes et statues, au ciseau de l'infatigable sculpteur.

Les charges de la famille avaient stimulé son courage, le succès stimula son ambition. Il retourna à Paris, et les premiers ouvrages qu'exposa cet artiste formé au fond de la province, les modèles des tombeaux de la famille Cossin et de la famille Van Hunen, lui valurent une médaille d'or. Cette même année 1817, son fils Auguste, âgé de treize ans, exposait, à côté des œuvres de son père, les bustes de Mlle Desbrosses et de René de Bay, et, se dérobant tout à coup aux promesses de ce début extraordinaire, entrait dans l'atelier de M. Gros. Les dix ans qui s'écoulèrent de 1820 à 1830 représentent la période brillante de la vie de M. de Bay. En 1824, le jeune élève de Gros, Auguste, remportait le grand prix de peinture à l'âge de dix-neuf ans; son père recevait des mains du roi Charles X la croix de la Légion d'honneur, à la suite de l'Exposition où avait paru le Mercure et l'Argus que la liste civile a fait placer au château de Compiègne. La statue à cheval de Louis XIV, destinée à la ville de Montpellier, eut tant de succès, que Mmes la duchesse d'Angoulême et la duchesse de Berry vinrent la voir dans l'atelier de l'artiste, et

que le ministre de l'intérieur, désirant qu'elle fût placée au milieu de la grande cour d'entrée du palais de Versailles, en demanda la cession à la ville de Montpellier, qui s'y refusa. Le fils aîné de M. de Bay, Jean, recevait en 1829 le grand prix de sculpture. Le groupe des trois Parques, la statue de Périclès placée au jardin des Tuileries, celle de Talma, achetée en 1848 de la famille d'Orléans par M. de Rothschild, valurent à l'artiste des éloges mérités. Mais ses chefs-d'œuvre sont peut-être les bustes de Gros et de Girodet, remarquables par la dignité simple de la pose, la finesse du modelé, la science et la fermeté de l'exécution.

La révolution de 1830, si elle ruina quelques-unes des espérances de M. de Bay, ne ralentit pas son ardeur. Il ne s'ouvrit guère d'Exposition où il n'envoyât quelques-uns de ses ouvrages; nous nous contenterons de citer la statue de Colbert, du Sénat, la Vierge que le roi Louis-Philippe avait fait placer dans la chapelle de Saint-Ferdinand, la statue de M. de Castel, achetée par M. le comte de Chevigné, et la statue de la Jeune Fille à la coquille, qui parut à l'Exposition universelle de 1855, figure dont la composition et l'exécution attestaient un sentiment exquis de la grâce, une imagination poétique, une main ferme et toujours jeune. L'auteur avait alors soixante-seize ans. Il ne s'est point arrêté depuis. On peut voir à l'Exposition de cette année la réduction d'un groupe de Faustulus et des Jumeaux, signé de son nom, avec l'indication de son âge (*ætatis LXXXIIII*), d'une disposition réellement très-ingénieuse. La vieillesse de ce courageux artiste avait été troublée par de grands chagrins : la mort de sa femme, survenue deux ans avant la sienne, jour pour jour, et la mort de son fils Jean, frappé, le 7 janvier 1862, dans tout l'éclat et la maturité d'un talent qui avait produit déjà nombre d'œuvres distinguées. L'héritage de ce nom considérable dans l'histoire de la statuaire contemporaine revient à l'élève de Gros, l'ancien grand prix de peinture, à Auguste de Bay, qui était rentré dans la statuaire comme pour se préparer à le recueillir, et dont le dernier ouvrage, le tombeau de l'archevêque Affre, à Notre-Dame de Paris, a été la dernière joie de son vieux père.

DAUBAN.

APPENDICE A LA NOTICE SUR M. DE BAY PÈRE.

Son premier professeur était Van Biscum, en Belgique; et à Paris il fut élève de Chaudet et de l'école spéciale des Beaux-Arts.

De 1800 *à* 1816 ; *à Nantes:* Dix statues placées sur les façades du palais de la Bourse. Le fronton de l'hôtel-de-ville; celui du Muséum d'histoire naturelle. Dans le chœur de la cathédrale de Nantes, les statues de S[t] Paul et S[t] Jean-Baptiste, et pour la bibliothèque de la ville de Nantes, soixante bustes de grandeur naturelle.

En 1817 ; *à Paris*: Neptune et Apollon, deux statues colossales pour le Jardin botanique de la Havane, et deux figures bas-reliefs sculptées au-dessus de la porte de la manufacture des tabacs à Paris.

Salon de 1819 : S[t] Sébastien, statue en plâtre (église S[t] Merry, à Paris) ; Montesquieu, buste en marbre (ministère de l'intérieur) ; Naïade, statue en plâtre ; bas-relief en marbre (placé dans l'église d'Auteuil, près Paris, dans le monument élevé à la famille Ternaux) et plusieurs bustes en plâtre.

En 1820 : Trois bas-reliefs en marbre, la Foi, l'Espérance et la Charité, pour l'église des Missions étrangères à Paris.

Salon de 1822: Le chancelier de l'Hôpital, statue commandée par le ministre de l'intérieur pour Aigne-Pins. La S[te] Vierge et l'Enfant Jésus (P.), groupe en plâtre placé dans l'église de S[t] Nicolas du Chardonnet, à Paris. La Poésie et la Musique, œil-de-bœuf de la cour du vieux Louvre. Le comte Alcide D. L. R. (élève amateur du baron Gros), buste en marbre. Mercure, statue en plâtre, exposée en marbre au Salon de 1824.

En 1823: Pour la cathédrale d'Arras, une statue en pierre de saint Mathieu.

Salon de 1824: Mercure prenant son épée pour trancher la tête à Argus, statue en marbre (M. D. R.) placée dans le jardin du palais de Compiègne. Argus endormi aux sons de la flûte par Mercure. S[t] Jean-Baptiste, statue en plâtre placée dans l'église Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, à Paris. Jeune Athlète se préparant à lancer le disque, plâtre. Buste de M. G. (le baron Gros), peintre d'histoire.

En 1825: Gardes du corps du roi, bas-relief en plâtre placé en 1825 au château de Villeneuve-l'Étang. (Cet ouvrage fut commandé par la préfecture de la Seine, pour la décoration d'une salle de l'hôtel-de-ville, à l'occasion de la fête donnée à l'armée d'Espagne le 15 décembre 1823.) Le buste en marbre du chancelier de l'Hôpital et trois bas-reliefs représentant l'Afrique,

l'Amérique et Mercure protégeant le commerce, placés au Palais de la Bourse, à Paris.

Salon de 1827 : Talma dans le rôle de Léonidas, statue en marbre commandée pour M. le duc d'Orléans, brisée au Palais-Royal le 24 février 1848. Les trois Parques, groupe allégorique (le bas-relief ornant la plinthe est de Jean de Bay, son fils). Le marquis de Clermont-Tonnerre, buste en marbre. Girodet-Trioson, buste en marbre pour la bibliothèque de l'Institut. Buste en marbre de M. le baron Gros (une épreuve en plâtre au Musée de Versailles).

En 1827 : Argus endormi, statue en marbre dont le modèle était au Salon de 1824, est placée dans le jardin du Palais de Compiègne.

En 1829 : Louis XIV, statue équestre en bronze pour la ville de Montpellier.

Salon de 1833 : Périclès distribuant des couronnes aux artistes célèbres de son temps. (Modèle d'une statue commandée pour la décoration du jardin des Tuileries.)

Salon de 1835 : La Séduction, groupe en plâtre.

Salon de 1836 : Statue de Castel, auteur du poëme des *Plantes;* bronze appartenant au comte de Chevigné.

Salon de 1839 : La Ste Vierge et l'Enfant Jésus, groupe en plâtre. Charles Martel, statue en marbre (au Musée de Versailles).

Salon de 1842 : La Ste Vierge et l'Enfant Jésus, groupe en marbre.

Salon de 1843 : Ste Amélie faisant l'aumône, groupe en plâtre.

Salon de 1844 : Colbert, statue en marbre destinée à la décoration de la salle des séances de la Chambre des Pairs.

Salon belge de 1845 : Charles-Quint, vainqueur de Barberousse, entre victorieux dans Tunis, et rend la liberté à 22,000 esclaves chrétiens. (Modèle en plâtre, demi-grandeur de l'exécution en pierre, commandée par le gouvernement, pour le palais de la Nation.)

Salon de 1853 : Le Coquillage, statue ; plâtre. Le général Cambronne, d'après nature en 1816, buste; plâtre. Portrait de Mme de B. (de Bay), mère, médaillon ; plâtre (1802).

Salon de 1855 (Exposition universelle) : La jeune Fille au coquillage, statue ; marbre. (Le modèle était au Salon de 1853.) Les trois Parques, groupe en plâtre (salon de 1827). La Toilette ; statue plâtre. Portrait du général Cambronne, buste ; marbre (au Musée de Versailles).

Salon de 1859 : Passé, Présent, Avenir, groupe ; plâtre. Le Choix difficile, statue ; plâtre.

Salon de 1861 : Le Choix difficile, statue; marbre.

Salon de 1863 : Faustulus, groupe; bronze.

Au Musée de Versailles: Le général Marbot, buste ; plâtre ; le général Desvaux de Saint-Maurice, buste; plâtre; le général Valhubert, buste; marbre; le maréchal de Biron, buste; plâtre; le général Vallongne, buste ; plâtre.

M. de Bay père était médailliste de 2e classe du Salon de 1819, décoré de la Légion d'honneur le 11 janvier 1825 et chevalier de l'ordre de Léopold.

M. de Bay était chef des ateliers du Louvre pour la restauration des statues et non conservateur des antiques, comme la *Revue universelle* l'imprime par erreur dans son numéro de juillet dernier. Tome XVII, page 288 (1).

J. Du Seigneur, statuaire.

(1) Voir notre notice biographique sur Jean De Bay, mort à Paris, le 7 janvier 1862, tome XV, page 265.

ENTRETIENS DE CANOVA AVEC NAPOLÉON PREMIER [1].

« Buonaparte a fixé longtemps sur lui l'attention de l'Europe entière : tout ce qui se rattache à cet homme extraordinaire devient donc un objet de curiosité et d'intérêt public : aussi pensons-nous qu'on ne lira pas indifféremment le compte rendu de ses entretiens sur les beaux-arts avec le célèbre Canova. Nous les rapportons tels que le sculpteur italien nous les a transmis. On y verra des preuves frappantes de l'intégrité de celui-ci, de son désintéressement, de la franchise et de la fermeté de son caractère. Canova, loin de se laisser éblouir par des offres séduisantes, osa faire entendre la vérité à un personnage si puissant; et, tout en se montrant soumis, il saisit toutes les occasions de

(1) M. Quatremère de Quincy a été un des amis les plus intimes de Canova, un des admirateurs les plus outrés des travaux de sculpture de cet ami, dont le mérite hors ligne ne pourrait, du reste, être contesté sans injustice. Les pages que nous publions ici sont un des mille hommages que l'illustre savant s'est plu à rendre, non-seulement au talent, mais à l'élévation des sentiments, au caractère de l'illustre sculpteur. Les *Entretiens de Canova avec l'empereur Napoléon* jouissent d'ailleurs d'une authenticité incontestable. Ils sont la traduction littérale de notes écrites et signées par Canova lui-même, et ils honorent tout autant l'artiste qui a osé exprimer franchement des vérités délicates au souverain tout-puissant à l'apogée de sa gloire, lorsqu'on devait le craindre, enivré d'orgueil, que le conquérant, dont un froncement de sourcil suffisait à faire trembler les rois, et qui se plaisait à entendre, dans une conversation intime et de la bouche d'un simple artiste, la critique directe, quoique discrète, de l'acte le plus important qu'il eût jeté à la face du monde stupéfié et l'expression d'opinions diamétralement opposées à celles qu'il voulait inculquer et qu'il s'efforçait de faire prévaloir.

L'abbé Melchior Misserini, dans sa *Vie de Canova* (Prato per i fratelli Giachetti 1824), insère, aux pages 243 et suivantes, l'original italien de la traduction que nous reproduisons, et il affirme l'avoir entre ses mains, grâce à l'empressement complaisant des héritiers du mort tant regretté : « *Perchè essendo stati a noi consegnati originalmente quei preziosi manoscriti, vogliamo che formino il pregio più bello del nostro libro.* » Cette traduction, très-rare, perdue dans un journal (*Annales de la littérature et des arts*, IVe année, tomes XXIII et XXIV), est bien de Quatremère de Quincy, qui a gardé l'anonyme. Mon collègue et ami, M. Marsuzi de Aguirre, pense en avoir la preuve parmi les papiers de son père, intimement en rapport et avec le savant et avec l'artiste. Nos lecteurs nous sauront gré de leur avoir offerte cette réimpression, car elle contient des renseignements d'un grand intérêt et pour l'histoire de l'art, et pour l'histoire politique de l'époque de celuj que le traducteur royaliste se complaît un peu puérilement à appeler *Buonaparte*.

P. L.

18

manifester son attachement pour le Pape et son respect pour la sainte Église. »

Ce fut le 12 octobre 1810 que le maréchal Duroc me présenta à Napoléon. Il était seul avec Marie-Louise, et commençait à déjeuner. Ses premiers mots furent qu'il me trouvait maigri. Je lui répondis que c'était la suite de mes travaux continuels ; je lui exprimai ma profonde reconnaissance de l'honneur qu'il me faisait en m'appelant près de lui pour y exercer mon art, et pour lui donner mon avis sur différents objets du domaine des beaux-arts en général. En même temps, je ne lui cachai pas l'impossibilité où j'étais de quitter Rome, et je lui en exposai les motifs. « Paris, me dit-il, est la vraie capitale ; c'est ici qu'il faut que vous restiez : vous y serez bien. — Sire, vous êtes maître de ma vie ; mais si Votre Majesté veut que je la consacre à son service, qu'elle me permette de retourner à Rome, après avoir exécuté les travaux qui m'ont amené en France. » Il sourit et continua : « Paris est votre véritable place, mon cher Canova : on y trouve tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité ; il ne nous manque que l'Hercule Farnèse, mais nous l'aurons aussi. — Que Votre Majesté laisse au moins quelque chose à l'Italie. Ces monuments anciens se rattachent et s'enchaînent à une infinité d'autres qu'on ne peut enlever ni à Rome, ni à Naples. — Mais, reprit Napoléon, l'Italie a le moyen de les remplacer par des fouilles. J'en veux faire faire à Rome. Le pape emploie-t-il beaucoup à ce genre de recherches? — Il n'est pas riche dans ce moment, et ne peut y mettre beaucoup d'argent, malgré son cœur généreux et porté aux grandes choses. Cependant, son amour pour les arts et les fruits de son économie lui ont permis de former un nouvau musée.» — Il me demanda alors si la famille Borghèse avait fait de grands frais pour des fouilles. Je lui répondis que les dépenses étaient peu considérables, parce qu'ordinairement on se mettait de moitié pour les travaux, et qu'ensuite on achetait la portion de ceux qui y avaient pris part. Je saisis ce moment pour lui démontrer que le peuple romain avait des droits sacrés à tous les monuments découverts sur son sol ; que c'était un produit inhérent à cette terre, et qu'ainsi ni les familles nobles, ni le prince lui-même, ne pouvaient enlever à la capitale du monde chrétien l'héritage de ses pères, le fruit des conquêtes faites sur l'antiquité. — « J'ai payé, dit-il, les statues Borghèse quatorze

millions. Combien, au fait, le pape peut-il sacrifier par an pour les beaux-arts? Cent mille écus, n'est-ce pas? — Non, Sire; pas autant. Il est trop pauvre maintenant. — Ainsi, reprit Napoléon, avec moins encore on pourrait faire de belles choses? — Oui, Sire. »

Nous parlâmes alors de sa statue colossale, que j'avais entreprise : je vis qu'il regrettait qu'elle ne fût pas vêtue. — « Il eût été impossible de produire rien de beau, si Votre Majesté eût exigé qu'on la représentât avec le pantalon et les bottes à la française. Les beaux-arts ont un langage particulier : c'est le sublime. Celui du statuaire est le nu et les draperies. « Je m'appuyai de nombreux exemples tirés des poëtes et des monuments anciens. Il parut persuadé; mais, venant ensuite à la statue équestre qui m'occupait en ce moment, et qu'il savait devoir être vêtue, il me demanda pourquoi, cette fois, je n'avais pas employé le nu. « Il faut, Sire, vous représenter avec un costume héroïque. La nudité paraîtrait choquante, quand vous êtes à cheval, à la tête d'une armée. Tel a été le costume des anciens. Les modernes l'ont imité. C'est ainsi que l'on nous montre à cheval les anciens rois de France et l'empereur Joseph II à Vienne. — Avez-vous vu ici la statue en bronze du général Desaix? Elle me semble mal faite ; le ceinturon est ridicule. » — Au moment où j'allais lui répondre, il ajouta : « Vous faites fondre maintenant une statue en pied? — Sire, elle est terminée, et avec un plein succès : on en a même fait une gravure, et l'auteur voudrait avoir l'honneur de la dédier à Votre Majesté. C'est un jeune homme plein de talent, et il est digne de votre munificence d'encourager les jeunes artistes quand les circonstances leur sont si peu favorables. — Je veux aller à Rome, reprit-il. — Ce pays mérite d'être vu par Votre Majesté; elle y trouvera mille objets propres à enflammer l'imagination : le Capitole, la place Trajane, la Voie sacrée, les colonnes, les arcs de triomphe, etc. »

J'entrepris alors une description de quelques-uns des trésors de l'antiquité romaine, surtout de la voie Appienne, qui conduit de Rome à Brindes, et dont les deux côtés sont garnis de tombeaux. Je parlai aussi des autres voies consulaires.

« Qu'y a-t-il d'étonnant? s'écria-t-il; les Romains étaient maîtres du monde. — Ce ne fut pas seulement l'effet de la puissance, Sire, mais du génie italien et de notre amour pour les

grandes choses. Que Votre Majesté daigne penser à ce qu'ont fait seuls les Vénitiens et seuls aussi les Florentins dans un État si petit : ils eurent le courage d'entreprendre un dôme merveilleux en augmentant seulement d'un sou par livre le travail de la laine, et ce léger impôt suffit pour élever un monument supérieur à tout ce que pourraient faire les puissances modernes. Ils ne dépensèrent que quarante mille sequins pour faire exécuter en bronze, par Ghiberti, les portes de l'église Saint-Jean, ouvrage qui coûterait maintenant plusieurs millions Jugez de leur industrie et en même temps de l'élévation de leurs idées ! »

Tel fut notre premier entretien, où je reçus l'ordre de commencer la statue de l'Impératrice. J'étais obligé de me rendre souvent chez l'impératrice Marie-Louise pour préparer tout ce qui était nécessaire au travail de la statue que j'avais entreprise. L'Empereur s'y trouvait toujours, parce que c'était l'heure de son déjeuner. J'eus donc occasion de m'entretenir plusieurs jours de suite avec lui. Je vais rapporter les sujets principaux dont il fut question entre nous.

« Comment est l'air de Rome? me demanda-t-il tout à coup; peut-être qu'anciennement il était déjà vicié et malsain. — Sire, je serais assez porté à le croire, en voyant dans les histoires combien de précautions on prenait pour s'emparer des forêts appelées sacrées, et pour couvrir le pays d'une immense population. Je me rappelle avoir lu dans Tacite que les troupes de Vitellius furent presque toutes malades, pour avoir couché dans le Vatican, à leur retour de la Germanie. »

Buonaparte sonna aussitôt pour que son bibliothécaire lui apportât un exemplaire de Tacite. Nous ne trouvâmes point le passage cité; mais je le lui envoyai quelques jours après. Il continua la conversation en me disant que, lorsque les soldats français revenaient de pays éloignés, ils éprouvaient presque toujours des maladies la première année, et qu'ensuite ils se portaient bien.

A propos de Rome, je lui exposai l'état de misère où se trouvait cette antique capitale; je lui représentai qu'elle ne pouvait se relever d'une aussi déplorable situation, étant privée de toute ressource depuis la captivité du pape, le départ de tous les ministres, de quarante cardinaux, et de plus de deux cents prélats, outre un grand nombre de chanoines et autres ecclésias-

tiques; que la désertion était telle, qu'avant peu on verrait l'herbe croître dans les rues. « Votre gloire, Sire, ajoutai-je, me donne le droit de vous parler librement, et de vous supplier de remédier à ce manque absolu des sommes d'argent qui arrivaient à Rome de toutes parts. »

Napoléon reprit: « C'était bien peu de chose, en dernier lieu, que cet argent-là, et la culture du coton introduite nouvellement doit être de quelque utilité au pays. — D'aucune, pour ainsi dire. Votre frère Louis est le seul qui ait essayé ce genre de produit. Il ne reste plus rien à Rome que l'espérance qu'elle fonde sur la protection de Votre Majesté. »

Il se mit à sourire, et dit : « Nous la ferons la capitale de l'Italie, et nous y joindrons Naples. Qu'en dites-vous? Eh bien, serez-vous content? — Les arts, dis-je à mon tour, pourraient être encore une source de grande prospérité; mais en ce moment ils sont anéantis; et, sans les travaux commandés par vous, Sire, et par la famille impériale, personne n'emploierait les artistes, parce que la religion, si propre à inspirer le génie, va toujours en diminuant. » Je pris pour exemple les Égyptiens, les Grecs et les Romains, chez lesquels la religion seule avait fait fleurir les arts. Je rappelai les sommes immenses dépensées pour le Parthénon, pour les statues de Jupiter Olympien et la Minerve, pour les images représentant des vainqueurs qu'eux-mêmes dédiaient aux divinités, sans excepter les courtisanes, qui faisaient aussi hommage de leurs propres statues aux dieux! « Les Romains, continuai-je, marquaient tous leurs ouvrages du sceau de la religion, afin de les rendre plus augustes et plus respectables, comme les monuments funèbres, les arcs de triomphe, les théâtres. » Je citai encore les chefs-d'œuvre des arts modernes, élevés par la piété, l'église de Saint-Marc à Venise, le dôme de Pise, celui d'Orvieto, le Campo Santo à Pise, et tant d'autres merveilles de la sculpture et de la peinture. Je finis en disant : « Toutes les religions sont favorables aux beaux-arts, mais notre religion catholique romaine plus qu'aucune autre. Les protestants, qui se contentent d'une simple chapelle et d'une croix, ne fournissent ni matière ni encouragement aux ouvrages de l'art. »

L'Empereur, regardant Marie-Louise, ajouta :

« C'est la vérité; la religion a toujours alimenté les arts; et les protestants n'ont rien de beau dans ce genre. »

Un autre jour, la conversation tomba sur un sujet plus délicat : le souverain pontife, les papes en général et leur gouvernement. Je hasardai des choses tellement fortes, que je restai étonné de ce que Napoléon m'écoutait avec patience ; je pensai même en cet instant que son caractère n'était point naturellement tyrannique, qu'il avait été gâté par ceux qui le flattaient en lui cachant la vérité.

L'entretien ramenant en scène mon bienfaiteur Pie VII, je crus qu'il était de mon devoir de demander pourquoi l'Empereur ne se réconciliait pas d'une manière quelconque avec le chef de l'Église. — « Parce que, me répondit-il, les prêtres veulent se mêler de tout, et commander même dans ce qui n'est pas de leur ressort, à l'exemple de Grégoire VII. — Il me semble qu'on ne peut plus avoir une telle crainte, puisque c'est Votre Majesté qui est maîtresse de tout. »

« Les papes, reprit-il, ont tenu la nation italienne dans l'abjection ; et cependant ils n'étaient pas les maîtres absolus de Rome pendant les factions des Colonnes et des Ursins. » « — Certainement, Sire, si les souverains pontifes avaient eu le caractère de Votre Majesté, ils auraient eu souvent beau jeu pour régner sur toute l'Italie. — Voilà ce qu'il faut ! s'écria-t-il en mettant la main sur son épée ; voilà ce qu'il faut ! — J'en conviens, répondis-je ; si Alexandre VI eût vécu plus longtemps, le duc Valentin, aidé par lui, aurait achevé ce qu'il avait si bien commencé. Jules II et Léon X ne négligèrent aucun de leurs avantages. Mais, presque toujours, c'est dans la vieillesse que l'on monte sur la chaire de Saint-Pierre. Si l'un avait un esprit entreprenant, l'autre était ami du repos. — Il faut l'épée ! répéta Napoléon. — L'épée ne suffit pas, me permis-je de lui objecter ; il faut encore le bâton pastoral. Machiavel lui-même n'a pas osé décider si les armes de Romulus avaient plus contribué à l'agrandissement de Rome que la religion de Numa, tant il est vrai que ces deux moyens doivent marcher ensemble ! Il est indubitable que les pontifes ne se sont pas signalés dans la carrière militaire ; mais ils ont fixé sur eux l'attention par beaucoup d'autres actions illustres, qui exciteront à jamais l'étonnement général. » — « Quel grand peuple que les Romains ! s'écria Napoléon. — Oui, Sire, quel grand peuple jusqu'à la deuxième guerre punique ! — C'est

César qui fut l'homme grand par excellence, continua-t-il. — César ne le fut pas seul; mais on doit citer aussi comme tels quelques autres empereurs, surtout Titus, Trajan, Marc-Aurèle! — Toujours, toujours, dit-il, les Romains ont été grands, jusqu'à Constantin. Les papes ont eu le tort de maintenir la discorde en Italie et d'être constamment les premiers à y appeler les Français et les Allemands. Ils ne pouvaient pas être guerriers par eux-mêmes, et ils y ont beaucoup perdu. — Puisqu'il en a été ainsi, ne souffrez pas, Sire, que nos maux s'accroissent encore. Si Votre Majesté ne va pas au secours de Rome, cette ville deviendra ce qu'elle était lorsque les souverains pontifes avaient transféré leur siége dans Avignon. Malgré l'immense quantité d'eaux et de fontaines qu'il y avait à Rome avant cette époque, les conduits s'étant rompus, on vendait l'eau du Tibre dans les rues, et la ville était devenue un désert. »

Il parut un peu ému à ces paroles, puis bientôt il dit avec force :

« On me résiste, à moi, qui suis maître de la France, de l'Italie et de trois parties de l'Allemagne! On doit reconnaître en moi le successeur de Charlemagne; et si les papes étaient tels que ceux de ce temps-là, tout serait arrangé maintenant jusqu'à vos Vénitiens, qui ont rompu avec Pie VII.— Oui, mais non pas comme Votre Majesté. Vous êtes assez grand pour accorder au pape un lieu où l'on puisse dire qu'il est indépendant et où il exerce librement son ministère. — Eh quoi! reprit-il, ne le laissé-je pas tout faire quand il ne commande que dans ce qui a rapport à la religion? — Mais, Sire, vos ministres n'agissent pas de même; à peine le souverain pontife a-t-il publié quelque acte qui ne plaît pas à votre gouvernement, qu'on l'annule à l'instant.— Comment! ai-je empêché ici les évêques d'ordonner dans leur diocèse ce qu'ils ont voulu? La religion n'existe-t-elle pas en France? Eh! qui donc a relevé les autels, protégé le clergé? —Si Votre Majesté a des sujets religieux, ils seront d'autant plus obéissants et affectionnés à votre personne. — C'est ce que je désire; mais le pape est tout Allemand. »

Et en parlant ainsi, il jetait les yeux sur l'impératrice, qui lui dit :

« Je puis vous assurer que, quand j'étais en Allemagne, on

prétendait au contraire que le pape était tout Français. — Il a refusé obstinément, répondit Napoléon, de chasser les Russes et les Anglais de ses États : c'est pour cela que nous avons rompu avec lui. »

Je pris sur moi de dire que j'avais lu les actes et les pièces justificatives publiées par Pie VII avec tous les documents officiels, et qu'il me paraissait qu'il avait eu de fortes raisons de se conduire comme il l'avait fait.

En ce moment entra le maréchal du palais, Duroc, et Napoléon n'en continua pas moins la conversation.

— « Il a prétendu m'excommunier. Ne sait-il pas qu'à la fin nous pourrions suivre, en religion, l'exemple de l'Angleterre et de la Russie? — Je demande pardon à Votre Majesté; mais le zèle que j'ai eu depuis tant d'années pour ce qui la regarde, m'inspire la confiance de lui parler avec liberté. Je ne crois pas, Sire, que tel soit votre intérêt. Que Dieu vous accorde un repos long et heureux! Mais, si un jour il survenait un grand revers de fortune, ne pourrait-il pas s'élever quelqu'un qui, dans son propre intérêt, épousant la cause du pape, amènerait de terribles agitations? Bientôt vous serez père. Vous devez vous arrêter à des idées de stabilité. De grâce, Sire, accommodez-vous de quelque manière que ce soit. — Et moi aussi, je voudrais un raccommodement, mais vous voyez ce que furent les Romains avant d'avoir des papes. — Que Votre Majesté réfléchisse aussi qu'ils étaient religieux quand ils étaient grands; que ce César si vanté montait à genoux les degrés du Capitole pour arriver au temple de Jupiter. Ce n'était qu'après avoir consulté et trouvé favorables les auspices que les généraux livraient bataille; et ils étaient punis, eussent-ils même remporté la victoire, s'ils avaient négligé ce pieux devoir. On voit dans l'histoire ce que fit Marcellus pour les choses sacrées : le châtiment imposé à un consul qui avait ordonné que l'on enlevât la toiture d'un temple de Jupiter dans la grande Grèce. Au nom du ciel, Sire, protégez la religion et son chef. Conservez les belles églises d'Italie et de Rome surtout. Il est plus satisfaisant pour le cœur de se faire adorer que de se faire craindre. — C'est ce que je veux, » dit Buonaparte; et il rompit l'entretien.

Un autre jour, nous vînmes à parler de Venise, de ses artistes et de ses monuments. Napoléon me dit qu'il avait trouvé en Italie

de bonnes cartes; puis il s'informa des architectes. Je lui nommai les principaux avec les éloges qu'ils méritaient. Je citai, entre autres, Soli, qui dirigeait les nouveaux travaux de Venise et qui s'était opposé à ce que l'on jetât par terre quelques-unes des plus belles constructions de cette ville. J'insistai sur le Palladio et sur les plans dont il avait enrichi les commentaires de César, puis les superbes édifices qu'on voyait de ce grand maître dans tout l'État vénitien.

En lui recommandant si fortement Venise, les larmes me venaient aux yeux. « Je proteste à Votre Majesté, lui dis-je, que les Vénitiens sont bons. » Il n'en disconvint pas. « Mais, Sire, ils sont malheureux. Le commerce est anéanti; les impositions sont considérables; quelques départements n'ont plus de moyens de subsistance, celui du Passeriano, par exemple. Il en est sorti un écrit très-remarquable; j'ignore si Votre Majesté l'a eu entre les mains. — Non, répondit-il. — Eh bien, j'en ai une copie, et je puis la mettre sous vos yeux. » C'était un tableau précis et lamentable de la situation de ce pays, où trois cent soixante-dix mille habitants étaient en souffrance. Napoléon lut ce papier, le garda, et promit de parler du contenu à Aldini.

Je continuai à l'entretenir de Venise, de la forme et de l'esprit de son gouvernement. Je lui fis observer que, depuis la publication des ouvrages de Machiavel, il ne paraissait pas possible que ce gouvernement succombât. « Ce grand politique, partant pour remplir les fonctions de ministre de la république de Florence auprès de l'Empereur d'Allemagne, écrivait à Vettor Vettori : « Mon ami, il me semble que les Vénitiens commencent « à bien se diriger; ils ont fait peindre leur patron, saint Marc, « avec une épée, trouvant que le livre seul ne suffisait pas. »

J'ajoutai que les Vénitiens avaient eu peur de voir s'élever parmi eux un César, ce qui les avait empêchés d'avoir un général à eux, commandant en terre ferme; que s'ils l'avaient eu, mais sans jamais lui concéder le droit de se maintenir au delà de leur volonté, ils se seraient bien mieux tirés d'affaire.

« Oui certes, répliqua l'Empereur; la prolongation des commandements a beaucoup de dangers. Moi-même, je disais au Directoire que s'il voulait toujours la guerre, il viendrait à la fin un homme qui lui donnerait des lois. »

Une autre fois, la conversation se dirigea sur les Florentins;

c'était à la suite d'une question qu'il m'avait faite sur le lieu où l'on avait placé le monument funèbre d'Alfieri. — « Dans l'église de Sainte-Croix, lui répondis-je, où se trouvent aussi les tombeaux de Michel-Ange et de Machiavel. — Qui en a fait les frais? — La comtesse d'Albane. — Et qui est-ce qui a payé le monument de Machiavel? — Une société, je crois. — Celui de Galilée? — Ce sont ses parents, si je ne me trompe pas. Cette église de Sainte-Croix, ajoutai-je, est en très-mauvais état; il pleut à travers la toiture, et on sent dans toutes ses parties le besoin de grandes réparations. La gloire de Votre Majesté est intéressée à conserver ces beaux monuments. Si le gouvernement est en possession des revenus, n'est-il pas juste qu'il laisse les fonds pour l'entretien des bâtiments? Le dôme de Florence aussi commence à se détériorer, faute d'argent assigné pour des réparations. Mais, à propos de ces églises remplies de tant d'objets précieux, je vous en supplie, Sire, ne permettez pas que ces monuments des arts soient vendus à des juifs. — Comment, vendus! s'écria-t-il; nous ferons porter ici toutes ces belles choses. — Que Votre Majesté les laisse à Florence, où elles accompagnent si bien les peintures à fresque, qu'il est impossible de transporter. Il serait même convenable que le président de l'Académie de Florence pût disposer de quelques fonds pour la garde et la conservation des beaux morceaux d'architecture et des fresques. — C'est mon intention, dit-il. — Cela vous intéresse d'autant plus, Sire, que votre famille est, dit-on, d'origine florentine. »

A ces mots, Marie-Louise se tourna vers son époux et lui demanda : « Vous n'êtes donc pas Corse? — Si fait, mais originaire de Toscane. »

Alors j'ajoutai que le président de l'Académie de Florence, si occupé de sauver des outrages du temps les beautés, les richesses des arts, était le sénateur Alessandri, d'une des plus illustres maisons de ce pays, laquelle avait anciennement donné une femme à quelqu'un de la famille Buonaparte. « Votre Majesté est donc bien certainement italienne, dis-je en finissant, et nous nous en faisons honneur. — Oui, sans nul doute, je suis Italien, » répondit-il. Et je renouvelai mes instances pour lui recommander l'Académie florentine.

Un autre jour, je lui parlai de l'académie de Saint-Luc, à Rome, qui, dépourvue de tout, avait droit d'être mise sur le

même pied que celle de Milan. « Que Votre Majesté ait un chanteur et une cantatrice de moins, et qu'elle dote cette pauvre académie. » Je m'exprimais ainsi, sachant bien qu'il donnait trois cent mille francs par an à Crescentini. Comme je l'avais trouvé bien disposé à ce que je voulais, j'écrivis à M. Menneval, son secrétaire particulier, pour l'informer que l'Empereur avait résolu de venir au secours des beaux-arts dans la ville de Rome; qu'il m'avait promis un décret, et que je désirais vivement pouvoir le porter moi-même à sa destination. En effet, le 8 novembre, M. Menneval me fit remettre, par l'entremise du ministre Marescalchi, une lettre qui contenait les dispositions de Napoléon en faveur de l'académie romaine.

Au sujet de cette académie et des artistes romains, Napoléon me dit : « Vous êtes mal en peintres dans votre Italie; nous en avons de meilleurs en France. — Il y a longtemps, repris-je, que je n'ai vu les ouvrages des peintres français : je ne puis donc faire la comparaison. Du reste, Sire, nous possédons des sujets très-distingués. » Je lui citai, entre autres, Appiani et Bossi, de Milan. Il convint avec moi que les français manquaient un peu du côté du coloris, mais il soutint qu'ils étaient supérieurs pour le dessin. Je ne négligeai pas de lui rappeler que nous en avions aussi qui dessinaient très-bien. Il me l'accorda pour la fresque, mais non pour les tableaux à l'huile. J'insistai, prenant toujours la défense de nos artistes, et je le priai de réfléchir à la différence d'encouragement dans un pays et dans l'autre.

« Si l'on voulait, dis-je alors, compter les peintres français, on trouverait peut-être qu'ils surpassassent en nombre tous ceux de l'Europe. »

Il m'interrogea sur le salon de peinture à Paris, et sur les édifices que les architectes de cette ville élevaient de toutes parts. Je donnai les éloges que je devais aux célèbres artistes de la France, et à leurs monuments.

« Comment trouvez-vous la colonne de bronze de la place Vendôme? — Fort belle. — Pour moi, les aigles qu'on a posés aux quatre angles ne me plaisent pas. — Cependant, Sire, on voit ce genre d'ornement sur la colonne Trajane, d'après laquelle a été faite celle de Paris. — L'Arc de triomphe que l'on élève sur le chemin qui mène au bois de Boulogne sera beau, n'est-ce pas,

Canova? — Oui, très-beau. Combien de grands travaux entrepris par Votre Majesté! J'admire surtout ces routes si magnifiques. —L'année prochaine, dit-il, le chemin *de la Corniche* sera fini, de sorte que l'on pourra aller de Paris à Gênes sans trouver de neiges. Je veux faire construire une route de Parme au golfe de Spezia, où j'ai l'intention de former un grand port. — Tous ces projets, Sire, sont dignes de votre grande âme; mais il faut aussi songer à conserver les chefs-d'œuvre anciens. »

Le 4 novembre 1810, au soir, je me transportai chez l'Impératrice avec son buste, déjà exécuté en plâtre, et elle s'empressa de le faire voir aux dames qui faisaient la partie. Toutes en louèrent la ressemblance. Napoléon n'y était pas en ce moment. Marie-Louise me dit qu'elle voulait lui montrer mon ouvrage, le lendemain, à l'heure de son déjeuner; puis elle ajouta : « Êtes-vous donc vraiment décidé à nous quitter? » Je lui répondis que j'avais le plus grand désir de partir immédiatement pour Rome, afin qu'à son arrivée (que j'espérais devoir être très-prochaine) elle y trouvât le modèle de sa statue de grandeur naturelle entièrement terminé. Elle me fit beaucoup de questions sur la manière de modeler, puis d'exécuter en marbre. Elle en vint à la statue que j'avais entreprise de la princesse Léopoldine de Lichtenstein, et me dit qu'elle la trouvait d'un beau idéal.

Le lendemain, c'est-à-dire le 5 novembre, je ne manquai pas d'apporter le buste dans le cabinet où l'on devait déjeuner. Napoléon et Marie-Louise arrivèrent peu de temps après. Comme je me préparais à découvrir le plâtre, l'Empereur me dit : « Je ne puis m'en occuper aujourd'hui, je suis trop fatigué; j'ai écrit jusqu'à ce moment-ci. » J'exprimai alors une pensée sur la peine qu'il devait avoir pour suffire à tant d'occupations d'une si haute importance. « J'ai, me dit-il, soixante-dix millions de sujets, de huit à neuf cent mille soldats, cent mille hommes de cavalerie, enfin des forces telles que n'en eurent jamais les Romains; j'ai livré quarante batailles; à celle de Wagram seulement, on a tiré cent mille coups de canon. Croiriez-vous bien que la personne que vous voyez là (il se tournait en parlant ainsi vers l'Impératrice), et qui n'était encore qu'archiduchesse d'Autriche, ne souhaitait alors rien tant que ma mort! — Il est vrai, » dit Marie-Louise. — Et moi j'ajoutai : « Maintenant, remercions Dieu de ce que les choses sont tout autrement! » Nous en restâmes là, et le buste

ne fut pas même découvert dans cette matinée. Quelques jours après, l'Empereur le vit, le compara avec les traits de la princesse son épouse, et témoigna son contentement. Je lui fis remarquer que la physionomie plutôt gaie de Marie-Louise convenait au caractère de la Concorde, personnage sous lequel je comptais personnifier l'Impératrice, parce que c'était par elle qu'était survenue la paix.

Marie-Louise était un peu enrhumée. Je me permis de dire qu'il me semblait qu'elle se ménageait trop peu, allant à la chasse en calèche découverte, ce qui était dangereux, principalement pour une personne prête à devenir mère. « Vous le voyez, lui dit Napoléon, tout le monde vous fait la même observation; mais les femmes n'obéissent jamais qu'à leur volonté. Figurez-vous qu'elle s'est mis en tête d'aller à Cherbourg, dont la distance est si grande. Je lui recommande d'avoir soin d'elle-même, mais... Et vous, Canova, êtes-vous marié? — Non, Sire, j'en ai conçu le projet plusieurs fois, mais différentes circonstances m'ont fait vieillir garçon. Je mets aussi en ligne de compte la peur que j'ai eue de ne pas trouver une femme qui m'aimât autant que je l'aurais aimée : voilà ce qui m'a détourné de changer d'état. J'ai fini par préférer être libre et pouvoir me donner tout entier à mon art. — Ah! femmes, femmes!» dit en souriant Napoléon, et il se remit à déjeuner.

J'avais souvent cherché à fixer son attention sur mon désir de revenir à Rome après que j'aurais ébauché le buste de Marie-Louise, déclarant toujours que je ne voulais en recevoir aucun prix : il me parut que cette abnégation, cet abandon lui déplaisait.

Comme j'insistais pour avoir la permission de partir, l'Empereur me congédia en disant : « Faites ce que vous voudrez. »

En conséquence, je quittai Paris, renonçant à une destinée qui se présentait à moi d'une manière non-seulement brillante, mais très-séduisante pour l'avenir.

SATIRE BURLESQUE

CONTRE

ABRAHAM BOSSE.

Notre savant collaborateur, M. Duplessis, nous promet d'écrire, un jour ou l'autre, une notice sur Abraham Bosse, pour faire suite à la monographie de l'œuvre gravé de cet artiste. Nous venons en aide à son travail, aujourd'hui, par la publication d'une pièce très-curieuse, qui a peut-être été imprimée en feuille volante à l'époque où elle fut composée contre ce graveur, si difficile à vivre et si malveillant pour ses confrères. Cette satire se trouve parmi de vieux papiers provenant de la collection manuscrite de Trallage, qui était conservée dans la bibliothèque de Saint-Victor.

Voici, ce nous semble, en quelle circonstance fut composé ce pamphlet poétique anonyme, qu'on a lieu d'attribuer à François Colletet. Le fameux poëme latin d'Alphonse Dufresnoy, *de Arte graphicâ*, qui ne fut imprimé qu'après la mort de l'auteur, en 1668, par les soins du peintre Mignard, était connu auparavant, grâce à une traduction française que Roger de Piles avait faite et qu'il lut dans les séances de l'Académie de Peinture. Il y eut un concert d'applaudissements pour cette traduction comme pour l'original. Ce fut alors que Bosse, toujours en guerre contre l'Académie, fit paraître l'ouvrage suivant, dans lequel il ne ménagea pas plus de Piles que Dufresnoy : *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art, avec un raisonnement abrégé au sujet des tableaux, bas-reliefs et autres ornemens que l'on peut faire sur les diverses superficies des bâtimens, et quelques advertissemens contre les erreurs que des nouveaux écrivains veulent introduire dans la pratique de ces arts* (Paris, 1667, in-8°). L'Académie s'indigna de cette nouvelle usurpation de la part d'Abraham Bosse, qu'elle avait expulsé et qui se posait en souverain arbitre de l'art. Un poëte, François Colletet, sinon

d'Assoucy, prit fait et cause pour Dufresnoy et pour de Piles, et flagella en style burlesque le grand maître de la perspective, en le menaçant du bâton. C'était la menace ordinaire en ce temps-là, surtout entre auteurs et artistes.

P. L.

ÉPITRE A BOSSE, GRAVEUR.

De tous les fous, maître Abraham,
Qu'on enferme ou lie au carcan,
Je n'en vois point de plus comique
Que vous dans votre humeur critique.
J'avois bien lu dans Rabelais,
Au chapitre des Triboulets,
Des fous de différent plumage
Entre ceux que l'on met en cage ;
J'avois veu des fous à patron,
Fous à marotte, à chaperon,
Fous goguelus, fous à sonnetes,
Fous à batons, comme vous estes,
Ou comme vous serez un jour,
Car on vous veut jouer un tour
(Ceci soit dit par parenthèse) :
Certaines gens, ne vous déplaise,
Feront tomber sur vos crochets,
Un de ces jours, bien des cottrets.
J'avois veu des fous par nature,
De relief et platte peinture,
Des fous en ut, ré, mi, fa, sol,
Et par bécarre, et par bémol,
Mais, pour des fous de Perspective,
Qui ne veulent pas qu'on escrive
De ce bel art sans leur aveu,
C'est ce que je n'avois pas veu.
Le sire Bosse, que l'on berne,
Est de ces fous à la moderne.
Parce qu'il a fait à ses frais
Un livre qu'on ne lit jamais,
Qui traite encor cette matière

D'une très-obscure manière,
Il ne peut souffrir d'escrivain,
Qui prenne ce beau nom en vain !
Au seul nom de la Perspective,
Que le voilà sur l'invective.
Il prend la mouche contre tous,
Il fronde, il gronde de courroux,
Comme un magot à qui l'on jette
Un charbon pour une noisette.
Dites-nous, cacique des fous,
Quel intérest y prenez-vous?
Serait-ce par droit d'héritage
Qu'elle vous eschut en partage?
Pourquoi voulez-vous empescher
Tout le monde d'en approcher?
En êtes-vous propriétaire,
Engagiste ou dévolutaire,
Ou, si vous estes son mari,
Que vous craignez un favori?
Encor, si dans votre critique
Vous n'estiez pas si colérique,
Si vous estiez un escrivain
Plus philosophe ou plus humain!
Mais quoi! toutes vos escritures
Ne contiennent que des injures.
L'on n'y voit pas un grain de sel.
Vous n'y parlez qu'au criminel.
D'abord que quelqu'un vous chiffonne,
Vous l'attaquez en sa personne
Et donnant sur prose et sur vers
Torche lorgne, à tort à travers,
Heurtez et science et méthode.
Enfin, vous estes l'antipode,
Le poison de tous les beaux-arts,
Que vous frondez de toutes parts :
Le poëme du pauvre Alphonse,
Qui ne vous peut faire réponse,
N'est pas exempt de votre fiel.
Il suffit que chacun l'estime

Par son mérite légitime,
Et que les sçavans de bon goust
Le trouvent juste et plein partout;
Un seul Bosse au monde se trouve
Qui ne veut pas que l'on l'approuve :
Luy seul en veut à cet autheur,
S'acharne sur son traducteur,
Les traite tous deux d'insipides,
De ridicules, de stupides,
D'infatuez, d'évaporez,
Et de cent autres mots dorez.
Voilà la manière d'escrire
De cet impertinent satyre.
Ce sont les armes de combat,
Dont il se sert quand il se bat.
Pour du raisonnement, gambade!
Depuis qu'il gagne la pelade,
Pour fièvre chaude ou autrement,
Il s'est ry du raisonnement.
Une si haute extravagance
A donc lassé la patience.
Les beaux-arts se sont rebutez,
Et, sous les esprits revoltez
Chacun a déclaré la guerre
A ce fou, par toute la terre.
Le mont Parnasse, intéressé,
Dans l'illustre mort offensé
En a commencé la poursuite;
La procédure estant instruite
Et le demandeur appellé,
Tout le bureau s'est assemblé.
D'abord qu'on a parlé de Bosse,
On a dit : « Au diable la bosse! »
Mercure s'est mis à crier
Que c'estoit un fou à lier;
Les Muses, qu'il en falloit faire
Sur-le-champ justice exemplaire :
Qu'il y va de leur interest
De refrener par un arrest

Cette multitude importune
D'escrivains marquez à la lune.
Tout y concouroit à l'envi.
Un arrest donc s'en est suivy
Commençant de cette manière :
« Veu par nous Dieu de la lumière,
« Juge sur ce fait député,
« Le procès fait et intenté
« A l'encontre d'Abraham Bosse,
« Marchand de playe et mallebosse,
« Bourgeois des Petites Maisons,
« Et ce, pour beaucoup de raisons,
« Productions diffamatoires
« Du Défendeur et cetera,
« Comme plus au long se verra :
« Dit a esté que ledit Bosse,
« Pour son impudence féroce,
« Est bien et dûment déclaré
« Contumax et fol avéré,
« Relaps hérétique en peinture
« Et convaincu de forfaiture,
« D'avoir esté mal à propos
« Troubler les cendres et les os
« D'un Illustre de qui la gloire
« Doit vivre au temple de mémoire.
« Pour réparation de quoy
« Le requerant les gens du Roy
« La Cour d'Hélicon le condamne
« D'estre mené dessus un asne,
« Portant ses escrits en collier
« Pliez en cornets d'épicier,
« Couronné devant et derrière
« De lauriers de chardon d'Asnière,
« Avec un bonnet jaune et vert,
« Le front et le cul découvert
« Vis à vis de la sépulture
« De l'autheur de l'*Art de Peinture*,
« Là se jeter à deux genoux
« Dire et déclarer devant tous

« Que par sa folle outrecuidance,
« Malice, ignorance, impudence,
« Comme un vilain outrecuidé,
« Il a son poëme frondé,
« Dont humblement il luy demande
« Pardon, pour en payer l'amende ;
« Consent mesme d'estre fletry
« Par l'office du pilory;
« Cela fait, reconduit en pompe
« Avec fanfare et son de trompe,
« Devant l'huis de son traducteur
« Retracter comme un détracteur
« Les quolibets et les injures
« Qu'il luy dit dans ses escritures
« Et boire en toute humilité
« Chopine d'encre à sa santé :
« Tous ses escrits de Perspective
« Matière torcheculative,
« Biffez, rayez et lacerez
« Incessamment, et puis livrez
« Aux grimauds de l'Académie,
« Et pour sa plus grande infamie
« Servir à qu'il appartiendra
« Dans les lieux où besoin sera.
« Ledit Bosse interdit de lire
« De parler, penser, ny d'escrire
« Pour le moins, de vingt ou trente ans,
« Condamné en tous les despens. »
Voilà, mon cher, l'arrest notable
Que ce Parlement redoutable
En robe rouge a prononcé;
Avec ce, qu'on vous a chassé,
Comme un fou, de l'Académie.
Voudriez-vous plus d'infamie?
Un homme un peu moins fat que vous
Ou d'honneur un plus jaloux,
Après cela se ferait sage
Et n'escriroit pas davantage :
C'est-à-dire, s'il m'en croyoit,

Qu'il seroit et sourd et muet.
Mais vous, que je connais colère,
Opiniâtre et réfractaire,
Quinteux, felon, mutin, hargneux,
Autant qu'un vieux mulet teigneux.
Je sçay que vous ferez de l'asne,
Maistre Abraham; mais, Dieu me damne!
Je sçauray bien vous faire aller,
Et je sçauray bien sangler
Si près du cul, mon cher compère,
Qu'il n'y faudra point de croupière.
Je connois tous ces grands braillards,
Ces médisans et ces bavards;
Qui les veut retenir, les pousse;
Qui les veut flatter les courrousse.
Au lieu de les prescher en vain,
Il les faut panser de la main.
Quand la démangeaison d'escrire
Ou de dégainer la satire
Vient une fois les chatouiller,
C'est temps perdu que de parler.
Mais dès le moment qu'on raisonne,
Un peu contre eux à la simonne,
Vous entendez bien ce narquois
Qu'un ou deux argumens de bois
Ont fait tomber sur leurs espaules,
Lors ils plient comme des gaules;
Rien n'est aussi respectueux,
Rien n'est plus taciturne qu'eux,
Tant est puissant le caractère
Du bâton contre un réfractaire,
Tant l'imposition des mains
A de pouvoir sur les humains.
Vous donc, l'autheur que je nazarde,
Vous qui comme un pot à moutarde
(Un autre auroit dit : comme deux)
Estes bavard ou plus baveux,
Grand gueulard, moulin à paroles,
Front large à compter croquignoles,

Nez entonnoir à camouflet,
Machoire à imprimer soufflet,
Visage à servir aux fantasques
De patron à faire des masques,
Enfin, vieux singe, vieux magot,
Vieux hérétique ou vieux cagot;
Si vous aimez votre personne,
Recevez l'avis qu'on vous donne.
En deux mots comme en un millier,
Corrigez votre bagoullier,
Défaites-vous de la folie
D'estre autheur... La mélancolie
Vous fera mieux fol à lier
Que non pas livre à relier.
Vous affectez, comme la Bible,
De paroistre incompréhensible:
En quoy vous avez réussy,
Car on n'y comprend rien aussy.
Comment vous entendre en problème
Que vous ne savez pas vous même?
Si vous n'avez point prétendu
De n'estre jamais entendu,
Le Talmud des juifs, la Caballe
Ou bien une oraison mentalle
Est plus facile à pénétrer
Que votre livre à déchiffrer.
Fixez votre imaginative,
Sans tant courir de Perspective,
Soyez modeste et plus discret :
Du moins, que ce soit en secret,
Si vous pensez mal du mérite.
C'est le seul mal qui vous irrite
Quand il se retrouve en autruy,
Et c'est le grand mal d'aujourd'huy.
Appliquez-vous à la boutique
Pour qui Dieu vous fit mécanique;
Renfermez-vous dans vos profits,
Bornez-vous dessus vos outils,
Et que le grand Dieu vous délivre

D'une métamorphose en livre :
Meilleure l'auriez en bouchon
De taverne ou bien en torchon.
Bref, taisez-vous, s'il est possible ;
Autrement, écoutez l'horrible
Serment que je fais *inter nos :*
Je jure le dieu des fagots,
Dieu fatal à la médisance,
A la malice, à l'impudence
Des extravaguans et des fous
Aussi ridicules que vous,
Que si je vous entens médire
Jamais plus, non pas mesme rire,
Ou marmotter entre vos dents
Contre les vertueux du temps,
Je dauberai tant sur la bosse
Du vieux maroufle Abraham Bosse,
Que le maroufle se taira
Ou bien la bosse crevera.

On lit, au-dessous de cette épître burlesque, l'annonce suivante : « En attendant la Perspective burlesque de Bosse, et sa consolation sur le peu d'estat que l'on fait de ses escrits et rareté de ceux qui lès achètent, composée par un dévot père de la C. de J. Plus, un estat de recepte et despense de l'impression et débit de ses livres. »

CORRESPONDANCE.

A messieurs les directeurs de la REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Châsses et bâtons de confrérie des damoiseaux de Notre-Dame la Grande et de ses confrères de Saint-Nicolas, à Valenciennes. XIVe et XVe siècles.

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Chacun sait aujourd'hui que les châsses et les bâtons de confrérie étaient souvent des chefs-d'œuvre d'orfévrerie et d'écrinerie. Permettez-moi donc de vous parler, dans cette lettre, des fiertres et des bâtons de confrérie *des damoiseaux* de Valenciennes et des confrères de Saint-Nicolas (1478). *Ung estoctier de croche.* — Escohier (1360).

La noble confrarie de Nostre-Dame des Miracles, qu'on dit vulgairement *des damoiseaux*, est située en l'église de Nostre Dame la Grande, en Vallenchiennes, nous dit le ms. n° 489 de la bibliothèque de cette ville. Puis il ajoute que, par la charte de 1312, *les compaignons (damoiseaux) ne devoient estre qu'au nombre de trente, et nient plus, en l'onneur et le remembranche des trente pièces d'argent, dont le digne cors Dieu fu vendue* (1).

Après nous avoir révélé l'existence d'un tailleur d'images (*Ghillebiet ly Ymagnières*, 1312), il nous apprend que li maires de la confrarie doit livrer pour la procession pignons de trompes et pignonchiel *de ses armes*

(1) Noble et admirable pensée, bien digne, au reste, de l'époque qui considérait la Passion du Sauveur comme le drame le plus sublime. Partout et longtemps encore, il excitera le pieux enthousiasme du peuple. Ainsi, en 1445, les échevins de Péronne accordent XX L. à Jacques Mansel et autres compaignons qui avoient l'intention *de jouer ung ju de la Passion de Nostre Seigneur*, pour lequel ils requéroient la somme, alors énorme, de IIIIXX L., pour convertir ès missions et despens dudict ju ! Au siècle suivant, Laurent Vital, après nous avoir dit qu'on lut la Passion à Paul Hanneton, valet de chambre de D. Fernand, pendant son agonie, parle d'un joueur de harpe irlandais qui chantoit une bien devote et piteuse chanson sur le mistère de la Passion de Nostre Sauveur Jésus-Christ (Bibl. valen., ms , n° 450). — Au XVe siècle, le moraliste qui a composé la *Forteresse de la foy, aux XII crestaux machonnez par les apostles de Jhuxprist*, dit que les chrestiens confèrent voluntiers de l'Evangille aveuc les aultres nations et se esioyssent que aulcuns infidèles le lisent, et *désirent qu'elle soit lute publicquequement et tanslaté en aultres langues, non pas seulement en escriptures, mais aussi en pointures, esquelles ylz monstrent publicquement la Passion de Jhesucrist.* (Ms. n° 234, fol. 348 v°.) En 1559, Bauldouin Salle, tailleur d'imaiges, est mentionné à Lille.

et des armes (1) *de tous les compagnons qui en vye seront*, deux trompeurs, un corneur et *un tabureur* (2).

A tous les compagnons il doit fournir blanques coroyes, écherpes et blanques verghes et *capiaux de vexcques* (3).

Il parle toutefois, ailleurs, des trois pignonchiaux des trois ménestrez, *qui doivent faire feniestre sur le marcquiet la nuit de le pourcession*, et du pignon que *Franquevie*, héraut de la ville, doit mettre devant sa poitrine.

N'oublions pas qu'à ce dernier on impose l'obligation *de recorder sen dictier* (4) durant le dîner et menestrelz juer (5). (En 1443, *deux souffeiz de harpes* et des cordes coûtent XVI s.)

De leur côté, les confrères de Saint-Nicolas doibvent avoir (1423), pour révérenche de le pourcession de leur fiettre, trois ménestrez (6) et deux

(1) 1533. Donné aux arbalestriers pour faire une nouvelle enseigne de damas cramoisy, LX L. — La halle Saint-George, accordée aux joueurs d'espée et VI carolus pour faire leur bannière.

(2) Laurent Vital parle *des atabales*, que nous appellons gros tambourins à cheval, faits sur grands chaudrons. (Ms. nº 450.)

(3) Ailleurs : *Venque*.

(4) III mai 1559. Accordé aux rhétoriciens une place lez la chambre Saint-George, à charge de l'accommoder à leurs despens et la pouvoir reprendre.

(5) Pour ce dîner, il fallait, quartier de pain de soille, pour faire tailloirs. (Quant le sergent eust le chief sainct Jehan coppé, yl l'apporta à la dame sus ung tailloir devant le roi (Hérode), qui le donna à la dame pour sa desserte (Trésor des histoires, ms. nº 493, tome II, fol. 1 vº). — Il ajoute (fol. II rº) que saincte Tecte apporta le doit de St-Jehan au mont de Mongieu) du sel à mectre sur petis tailloirs, sur les tailles et pour se viande ; 2 *witteux* de pain, moittiet fouaches (voy. le Ménagier de Paris, t. XXXIX, note) et moittiet pain d'osté (Non habeo panes laicos ad manum, dit un moraliste du XIVe siècle, *ce n'est mies pains à vilains*, *ne à garchons*, *ne à ribaus;* sed tamen panem sanctum, imo sanctum sanctorum, qui sanctificat comedentem. (Ms, nº 217, fol. CCXCVIII rº.) — Canes qui efficiuntur magni leporarii tunc ascendunt mensam et accipiunt non micam, sed frusta carnium et panum. Sermons, XVe siècle (ms., nº 219, fol. 156 vº), 11 flans et dariolles, poires de deux manieres, *noisettes barbées, espillées,* fromage englès, dragées, 1 cent *de mestier* (sorte d'oublie plus mince que la gaufre, faite de farine, d'eau, de vin blanc et de sucre, et cuite entre deux fers. Ménagier de Paris, t. II, p. 92, note), vin claret. N'oublions pas la tasse de vin vremeil (servie à chaque confrère dans sen pochonnet de terre vermaux), non plus que le saffran, les roisins *de Tarsse* et les espisses pour estoffer les pattez d'anvilles. — Toujours demande le pécheur courte messe et long disner, dit le Miroir de la mort. (Ms., nº 232, fol. LXXIII rº.)

(6) Marius, devenu consul, dit au peuple : Nous sénateurs veullent avoir l'onneur, non mie par mérite, mais par debte, pour ce que leurs ancesseurs ont esté consulles; mais ilz ne laissèrent mie leurs vertus *avecq leurs ymaiges et leurs mémoires*. Ylz dient que je suis malhonneste et malaprins, *pour ce que je ne donne nulz beaulx maingiers*, *et que je ne tiens nulz ménestrelz*, *et que je n'ay*

trompettes, et aussy les confagnons (1), les quatre torses ardans et deux chirons pour le fiettre.

Le règlement, après avoir enjoint aux confrères d'assister à la procession, sans *bourder* (2), ne parler ensamble par les rues, sur l'amende de XII d., ajoute : qu'à chaque confrère on doit donner esquierpe, capiel (3) et *bourdon à manche tournié, point de le couleur des cottes de l'année;* aussy blanques coroyes, boursettes et ung denier en chascune boursette, pour l'offrir à la messe.

Après nous avoir appris que les couleurs adoptées pour cette cotte étaient le vert erbut, le sanguin, le blancq, le vermeil, le gris brun, le noir, l'azur, il nous dit que chaque confrère devait faire faire cette cotte d'après l'escantillon à luy baillié, sans *deshecquier*, ne descoper, descendant jusques aux genoulx ou plus. Et tous confrères séculiers, généralement, *doibvent faire ouvrer sur le senestre manche, de brodure d'argent, le croche telle qu'elle est anchiennement acoustumée.*

A la procession, tous les confrères doivent aller pieds nus, excepté tous confrères priebstres, ou séculliers en deseure l'eage de LX ans, lesquelz peulent avoir pour leur eage anchien *unne quinteches* en leurs pieds nuds.

Les testaments conservés aujourd'hui à l'hôtel-de-ville de Valenciennes, en nous faisant connaitre les legs faits par les pieux confrères, nous fournissent de précieux documents pour l'histoire des arts au moyen-âge.

En 1393, Jehans de Brueil, curé de Faumars (Famars) et chanoine de l'église Nostre-Dame de le Salle, à Valenciennes, lègue à la confrarie Saint-Nicollay, pour convertir au pourfit de le fiertre, XII frans franchois avecq son habit de leditte fiertre de l'anée présente.

Parmi ses autres legs, nous remarquons une louche d'argent, armoyée de lyons, *des louchez qui furent me dame de Valois*, 1 hanap de madre.

En 1413, Jehans de Haussi ainsnés lègue à la confrarie de le fiertre Nostre-Dame la Grande (4) deux grans angeles d'or, et à ses compaignons

aultre queux que mon villain; et je le congnois bien. Mon père m'aprist que netteté affiert aux femmes et labeur aulx hommes. (Le Trésor des histoires, fol. CC v°.)— Au fol. CCVI se trouve le chapitre qu'il intitule : Comment Maurius guerroya contre les Cimbres et *Thiois*.

(1) *Croixphanons* dans les registres aux comptes de Saint-Amé de Douai. — *Comphanounier* dans le Trésor des histoires (t. II, fol. XXVI r°). — En 1434, trois trompettes coûtent XVIII L.

(2) Tu es esveillié et prompt à dire et oyr bourdes, fables et sornettes, et souvent, à l'église, durant le temps qu'on y chante les messes et l'office divin, quy est grant peschié, en toy pourmenant. (Le Miroir de la mort, ms. cité, fol. LXXIII v°.)

(3) Ailleurs : chapeaux *de verde vengue.*

(4) Le grande fiertre Nostre-Dame, en 1430. — Eum (Jesus) nudum crucifixerunt etiam sine femoralibz, ut dicit Joannes, sed beato virgo cooperuit ei renes de

d'icelle confrarie pour récréer ensamble, quant reveneut seront de sen obsèque, 1 grant angele d'or.

A Willaume Drisse, sen cousin, au lieu de se cotte, 1 grant angele d'or.

Il paraît, au reste, que chaque confrère avait grand soin de léguer une certaine somme à la confrérie pour le rachat de sa cotte.

Ainsi, en 1416, messire Nicollas Dubos, prestre, donne LX s. à ses compagnons, confrères de Saint-Nicollay, pour et à cause de sa cotte.

Les chartes de fondation attribuaient, il est vrai, ce droit à chaque confrérie; car Sandrars de Wargny lègue d'abord II couronnes d'or dou roi en l'ayde de l'ouvrage dou clokier de Saint-Nicolay (1430), puis IIII L. à la confrérie de Saint-Éloi, pour condicion, dit-il, que mes remanans soient quittez de XXIII s. pour le cotte, dont le chartre fait mention, et si soient tenut de donner au varlet de leur confrarie VI s., et au hérault IIII s.

En 1452, une nouvelle châsse dut remplacer celle qui, aujourd'hui, serait pour nous d'un si haut intérêt.

Nous remarquons, en effet, dans le testament de Micquiel Lanssiel, clauweteur, un legs de X s. pour convertir en l'ayde d'une fiertre que, presentement, on fait faire en l'église de le Cauchie, et un autre de V s. à le cappelle des confrères estans en ycelle église.

Parfois ces châsses splendides rappellent de pieuses fondations.

Ainsi, en 1492, deux joiaux et sainctuaires (1) d'argent doré : assavoir une table à deux feuilles, garnye par le dedens de pluiseurs relicquiaires

uno capilegio. (Ms. n° 217, XIVe siècle, fol. CCLXXXII v°.) — Au fol. CCLXXX v°, il avait dit : Et ceperunt ducere ut crucifigeretur, et imposuerunt crucem super humeros ejus, *et le fustoient comme laron con maine pendre*. — Exuerunt veste coccinea in qua condempnatus fuerat, et reinduerunt suis vestibus consuetis, ut, dum per civitatem duceretur, magis congnoscibilis in propriis vestimentis appareret quam in alienis, et sic magis in semetipso confunderetur. Eadem ratione ut majorem sustineret verecundiam coram omnibus aspicientibus, eum totaliter nudatum cruci affixerunt. (Sermo, seu hystoria Dominice passionis, XVe siècle, ms. n° 91, fol. 45 v°.) — Sequebatur autem illum turba multa populi. — Glos. quorum multi insultabant sibi, videlicet, quia fuisset seductor populi, *projicientes lutum platearum super eum* (Autres sermons du XVe siècle, ms. n° 219, fol. 105 r°). — 1638. *La Marchette* ou les Pasques.

(1) Parlant de la prise de Jérusalem par Pompée, l'auteur du Trésor des histoires s'exprime ainsi : Puis les Romains allèrent assaillir ceulx qui estoient au temple, lesquelz se deffendirent moult vigoureusement; mais, en la fin, quant ilz eurent trois moys sis devant, sy le prindrent à force, et y eust mors des juifz douse mille. Mais nulle rien ne les greva tant, comme fist ce que les payens virent les secretz et les saintures du temple. Au lendemain y entra Pompée et ses princes, jusques au lieu que la Bible appelle *Sancta sanctorum*, et plus avant que nul n'avoit osé entrer, se non l'évesque, pour ce que là estoient les tables de pierre, esquelles Dieu escrivist de ses dois les commandemens de la loy qu'il donna à Moyse au mont de Sinay. Yl regarda diligenment les candalabres, les vassaulx,

et sainctuaires (1), et semée sur le dehors de fleurs de lys esmaillées, pesant ensamble quatorze mars et demy d'argent, ou environ, et ung calixe et le platine y servant, aussi d'argent doré, pesant trois mars, trois onces, ou environ, servent à la fondation de sept annuelz, de chascun jour messe (2).

Des reliquaires si précieux coururent les plus grands dangers lors du triomphe de l'hérésie dans nos parages, comme le prouve la délibération du XXVI août 1566.

Comme les égliseurs de Nostre Dame de la Chaussée (3), nous dit-elle, avoient apporté en garde à Mess. du magistrat plusieurs reliquaires, ce estant sceu par ceulx de la religion (4), auroient poursuivi lesdits égliseurs, pour les ravoir, qui les seroient aussy venus redemander : ausquelz, comme on faisoit refus de les rendre, lesdis de la religion les auroient venu redemander, disant que, si on ne les rendoit, ils les viendroient requérir à VII ou VIII personnes. Ce conseil craindant plus grand danger et inconvénient, auroit esté d'advis de les rendre ausdis égliseurs, pour en faire leur descharge.

Près d'un siècle après (1613), on accordait cent florins au curé de Sebourg, pour advanchement d'une châsse d'argent pour le corps de

les aultelz d'or et les vaisseaulx ; la grant pourveance de pigmens et d'aromas, et les trésors des offrandes jusques à deulx mille poix d'argent et les aultres atours du temple ; mais oncques de touttes ces choses ne souffrist que nul ostast riens, ne atouchast ; ains commanda aulx custodes qu'ilz feissent leurs sacriffices ainsy comme ilz estoient accoustumés (fol. CCXXVI v°).

(1) Charlemaine fist une chappelle à Aix, en Allemaigne, de moult grant noblesse et richement la ourna, puis y mist de haulx sanctuaires. Yllec fut le lieu où yl repairoit le plus voulentiers. (Le Trésor des histoires, t. II, fol. CXXI r°.) — Il dit plus loin (fol. CXXVI r°) que l'empereur de Constantinople donna à Charlemaine des espines de la couronne Nostre Seigneur, et ung des cloux dont yl fut attachiez, et une pièce de la vraye croix et du suayre de Nostre Seigneur, la chemise et ung de ses souliers, le braz sainct Syméon et moult d'autres sainctuaires. Il ajoute (fol. CXXVIII r° et v°) que Charles Lechauf alla à Ayz, où yl print pluseurs reliques, comme ung cloux Nostre Seigneur qu'il mist à Sainct-Denis (une épine, M. de Guilhermy, ms. de Saint-Denis, p. 85), et du suayre dont Nostre Seigneur fut enveloppé, lequel yl mist à Sainct-Cornille, à Compiengne, et une manche de la chemise Nostre Dame qu'il envoya à Chartres ! Encores, avec ce, ung des souliers Nostre Dame, qu'il envoya à Soissons, et le braz sainct Syméon, qu'il envoya en ung autre lieu en France.

(2) On dit (1574) qu'un voleur a derobé en l'esglise de l'Hostelerye (à Valenciennes) certain relicqniaire dedens lequelz avoit *pluseurs dignités et sainctuaires*.

(3) En 1616, Vc florins sont donnés aux pasteurs et paroischiens de Nostre Dame de la Chaussée pour faire *ung doxal*.

(4) Le jour précédent ils avaient abbatu et saccagé les images ès églises.

saint Druon, à furnir lorsqu'elle seroit achepvée, à condition d'y apposer les armoiries (1) de la ville.

Cette châsse n'était point encore terminée en 1621, puisque les échevins s'obligeaient à payer encore VI[c] florins, déclarant que la moitié de cette somme serait exigible quant elle se commenchera, et l'autre quant elle sera achepvée. Ils exigent, en outre, qu'elle soit apportée à la procession de Valenciennes.

Quelques années après (1618), on ordonnait qu'une compaignie de fortes armes iroit au devant d'aulcuns ossements, ou reliquaires des martirs de *Gorcum*, que debvoient recepvoir les récollects, donnant à ladite compagnie deux pièces de vin; qu'on feroit des feus avec tonneau de tercques, donnant, pour subvenir aus frais, ausdis récollects XII[c] L. t.

J'ai l'honneur d'être, avec un respectueux attachement, messieurs les Directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 6 septembre 1863.

(1) Les armoiers de la branche St-George et ceux de la branche de St-Eloy sont mentionnés. — Titus, le filz de l'empereur, avant que la ville (de Jérusalem) fut abatue, alla par touttes les maisons et fist prendre touttes armures et touttes *les artilleries* qu'il trouvoit. (La destruction de Jhérusalem, ms. n° 495, XVI[e] siècle, fol. 107 r°.) — Le roi Goth Vitissa commanda que les citoiens destruisissent leurs armeures et en feissent des instrumens à labourer la terre; laquelle chose yl faisoit par fraude, soubz couleur de paix, affin qu'ilz ne se peussent eslever contre luy. (La Forteresse de la foy, fol. 407 v°.) En 1443, Berchele, le pointre, fait payer XXIIII s. ung ymaige de Sainct Georges, commandée par Philippe le Bon.

BILBIOGRAPHIE.

Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles flamande, allemande et hollandaise, par G.-F. Waagen, directeur de la Galerie royale de tableaux à Berlin. Traduction de MM. Hymans et Petit. Bruxelles, 1863, in-8°, t. Ier.

Un ouvrage du savant conservateur du Musée de Berlin, de l'auteur des *Trésors d'Art en Angleterre* et de divers autres livres faisant autorité, ne saurait manquer d'appeler une très-juste et très-légitime attention. Le volume dont nous avons transcrit le titre est le fruit de profondes recherches et d'appréciations éclairées ; il est divisé en trois livres : le premier comprend les époques chrétienne-byzantine et byzantino-romane de l'an 800 à l'an 1250; le second livre est consacré au style germanique (première époque, 1250 à 1420) ; le troisième livre comprend le style teutonique ou germanique (1420-1530) ; il concerne les frères Van Eyck et les Écoles allemandes qui adoptèrent leurs tendances réalistes.

Il faudrait entrer dans de longs détails pour signaler les faits nouveaux qu'a recueillis M. Waagen, les jugements qu'il porte ; en attendant que la *Revue* envisage le *Manuel* sous ce rapport, nous mentionnerons, comme pouvant être utiles aux travailleurs, les appréciations du savant connaisseur au sujet de différents ouvrages relatifs à l'histoire qu'il se propose d'écrire. Ces détails sont d'autant plus utiles que très-souvent, même dans les meilleurs livres de bibliographie, les ouvrages sont indiqués sans que leur valeur historique soit mentionnée; il arrive aussi qu'elle est mal indiquée; tel livre est parfois signalé comme estimé, tandis que de fait il mérite peu de confiance.

L'ouvrage de Van Mander, en flamand, *le Livre des Peintres*, Harlem, 1604, in-4°, quoique incomplet et insuffisant, est encore la principale source pour les maîtres des Écoles néerlandaises jusqu'à la fin du XVIe siècle ; il est fort supérieur à l'ouvrage le plus ancien qu'on ait écrit en Allemagne sur l'histoire de la peinture, l'*Académie allemande*, de Sandrart, qui fut publiée en 1675. Ce n'est guère pour les artistes hollandais, et même pour la plupart des allemands jusqu'à la fin du XVIe siècle, qu'une médiocre traduction de Van Mander, et souvent un abrégé incomplet ; toutefois, les notices de Sandrart sur ses contemporains sont en général vraies et très-précieuses. Le livre de Corneille de Bie (*Het gulden Cabinet...*), mis au jour à Anvers en 1661-62, in-4°, renferme quelques bonnes

notices sur les artistes des Pays-Bas. Malheureusement, les historiens de cette seconde époque, qui implique la renaissance de l'art dans les Pays-Bas au XVII[e] siècle, Houbraken (*groote Schouburg*), Amsterdam, 1718, 3 vol. in-8°), et Weyermann (*Levensbeschryvingen*... 1729, 4 vol. in-8°) sont très-défectueux; les notices qu'ils n'ont pas empruntées aux ouvrages de Van Mander et de de Bie sont incomplètes et fautives; on n'y trouve qu'un verbiage oiseux semé d'anecdotes fausses, souvent calomnieuses pour la mémoire des artistes. Van Gool continua l'œuvre d'Houbraken dans son *De nieuwe Schouburg*... La Haye, 1750, 2 vol. in-8°; c'est encore un guide peu sûr pour ce qui concerne les peintres antérieurs, mais du moins il a laissé plusieurs bonnes notices sur ses contemporains. L'ouvrage biographique de Descamps (*la Vie des Peintres*, 1753, 4 vol. in-8°) n'est qu'une compilation extraite des livres précédents, et Descamps, par suite de son ignorance de la langue hollandaise, n'a pas toujours compris ce que disaient ses guides. Quand il ne sait pas la date de la naissance d'un peintre, il met bravement en marge celle d'un autre peintre contemporain, afin de donner au moins une approximation chronologique. Des écrivains, puisant à leur tour leur science dans Descamps, ont donné ces dates imaginaires comme chose authentique. Fiorillo ne s'est pas toujours préservé de cette source d'erreurs dans son *Histoire des arts du dessin* (*Geschichte der zeichnende Kuenste*... Hanovre, 1815-1820, 4 vol. in-8°), qui présente cependant des matériaux précieux pour l'histoire de l'époque primitive. L'ouvrage de Ruthberger (*Annales de la peinture des Pays-Bas*, en allemand), Gotha, 1842, in-folio, est une compilation très-habile. La continuation de la *Biographie des artistes néerlandais* (en hollandais), par Immerzeel (Amsterdam, 1842, in-8°), publiée par Kramm (Amsterdam, 1859), ne manque pas de mérite.

En fait de monographies, M. Waagen signale les intéressantes recherches de M. Merlo sur les artistes de Cologne (*Nachrichten von dem Leben*... 1850, in-8°). Le *Carteggio d'artisti*, publié par Gaye (Florence, 1839-40, 3 vol. in-8°), renferme d'excellentes notices, surtout pour les peintres italiens.

Une histoire de l'ancienne École flamande a été écrite en anglais par un Italien (M. Cavalcaselli) et par un Anglais (M. Crowe); elle forme un volume in-8°, mis au jour à Londres en 1857 et dont il a paru une traduction française avec notes, Bruxelles, 1861, 2 vol. in-8°.

Quelques biographies spéciales ne sauraient être oubliées; les travaux de M. F. van Westrheene sur Jan Steen méritent une mention honorable. L'ouvrage du docteur Scheltema sur Rembrandt, répand un jour tout nouveau sur la vie de ce grand maître. Publié en hollandais (Amsterdam, 1853), cet ouvrage a été l'objet d'une très-bonne traduction de M. Burger (Th. Thoré), accompagnée de notes, insérée dans notre *Revue* et tirée à part.

Ajoutons que M. Waagen mentionne avec éloge les divers livres publiés sous le nom de Burger au sujet des productions de l'art néerlandais. Ce travailleur érudit, s'appuyant principalement sur l'étude approfondie des tableaux et des monogrammes ou marques distinctives qu'ils portent, ainsi que sur l'esthétique et sur l'histoire, qu'il a enrichie de beaucoup de faits nouveaux et de rectifications, a tiré parti de tous ces matériaux dans ses divers ouvrages pour asseoir enfin sur une science solide les bases d'une histoire complète d'une grande école.

Disons aussi que des gravures au trait, exécutées avec beaucoup de finesse accompagnent le volume de M. Waagen ; elles donnent une très-juste idée des tableaux qu'il décrit. Une de ces gravures reproduit une très-curieuse et très-singulière estampe de Martin Schongauer, *Saint-Antoine transporté dans les airs et tourmenté par les démons*. On ne saurait imaginer des figures plus étranges, plus hideuses que ces démons à corps de poissons ou de bêtes fantastiques, munis d'ailes, de griffes, de cornes, de gueules, telles qu'il n'en a jamais existé que dans une imagination singulièrement féconde à cet égard.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Analyse d'une lettre précieuse de Pierre-Paul Proudhon. — Tapisseries du sacre d'Angers. — Anecdote très-intéressante relative au graveur Chauveau. — Découverte d'un nom qui fut un modèle de l'Académie royale de peinture, en 1715. — Anecdote relative à un tableau du Titien. — Lettre d'un amateur des arts. — Deux anecdotes d'André-Joseph Panckouke et de Manoury. — Faiblesse de ne vouloir laisser faire son portrait. — Deux tableaux de Marillo, authentiques et signées, ont passé incognito sous les yeux des connaisseurs et des rêveurs de l'hôtel des ventes. — Note relative au précieux monument que les armées de la République française avaient enlevé à la ville de Tournai, en 1792. — Un bon mot d'un certain Miton. — Inventaire du vieux Jean Paquelin, père de Molière.

*** La collection d'autographes de M. Lucas de Montigny possédait une bien précieuse lettre de Pierre Paul Prudhon, laquelle a été analysée avec beaucoup de soin dans le catalogue de vente par M. Laverdet, un de nos plus savants experts en autographes. Voici cette analyse, qui peut suppléer à la pièce elle-même, du moins à certains égards.

« Aperçu du tableau destiné pour la salle du tribunal criminel au Palais de Justice. 10 floréal an XIII, 2 pages pleines et quart in-fol. Superbe lettre.

« Trouver un sujet qui soit en rapport avec la destination d'une salle de justice criminelle et les fonctions des magistrats qui doivent y siéger; présenter à la fois des victimes, des juges et des coupables; rendre ces objets avec cette énergie d'expression qui donne à l'âme une commotion forte et y laisse une trace profonde, serait, s'il ne se trompe, atteindre le but que l'on se propose dans l'exécution du tableau qui doit être placé dans cette salle. Plein de cette idée, mais peu satisfait de ce que l'histoire nous donne sur cette matière, qui ne consisterait d'ailleurs que dans des faits usés ou obscurs, il s'arrête à la nature de la chose même qui, remplissant en tout point les convenances, fournit le tableau le plus énergique; il est de tous les temps, appartient à tous les peuples, s'annonce et s'explique de lui-même, et présente en même temps la cause et son effet.

« Figurez-vous la Vengeance publique, Némésis à l'aile de vautour, chargée de la poursuite des coupables, traînant au pied du tribunal de la Justice le crime et la Scélératesse. La Justice armée du glaive, entourée de la Force, la Prudence et la Modération, prononce l'arrêt foudroyant qui les frappe de mort. La victime ensanglantée du Crime, le poignard dans le sein, gisant sans mouvement sur les marches du tribunal même et sous les yeux de l'homicide : il est saisi de crainte et frissonne d'horreur!... Ajoutez, pour sentir l'effet de ce tableau terrible, la présence des juges, l'arrivée des coupables, l'éloquence mâle des orateurs, les émotions diverses peintes sur le visage d'une assemblée nombreuse, et vous avouerez qu'il serait difficile à l'imagination de n'être pas frappée d'un tel ensemble.

Ce tableau de huit figures, de la largeur de dix pieds, serait du prix de quinze mille francs, etc. »

*** Dans l'exposition des arts appliqués à l'industrie, exposition ouverte à Paris au commencement de septembre dernier, figurait une collection de tapis, dite *tapisserie du sacre d'Angers*, bien digne d'attirer l'attention des artistes et des archéologues.

« L'histoire de la tapisserie, dit le rédacteur du *Siècle*, est là tout entière depuis son apogée jusqu'à son déclin; quatre siècles y sont représentés, et l'on peut y distinguer les différences des goûts et des procédés. Outre leur valeur archéologique, ces tapisseries ont une grande valeur historique, car on connaît les donateurs et la destination première de la plupart d'entre elles.

« Cette collection commence par les tapisseries de l'Apocalypse (XIVe et XVe siècles), qui ont été commandées par Louis d'Anjou et Marie de Bretagne, son épouse, et qui ont été léguées à l'église Saint-Maurice d'Angers par René d'Anjou, leur petit-fils : elles forment 75 tableaux.

« Vient ensuite la tapisserie de la Passion (commencement du XVIe siècle), qui provient du couvent du château du Verger, département de Maine-et-Loire, et qui porte les armes de Pierre de Rohan, seigneur de Gié du Verger; elle forme sept tableaux. La tapisserie dite de verdure, qui vient après, est de la même époque; elle vient de Notre-Dame des Ardilliers, à Saumur. Une autre tapisserie de la Passion, divisée en quatre pièces, vient de l'église Saint-Maurice de Chinon; elle appartient à cette école flamande qui florissait sous Louis XIII et François Ier.

« La tapisserie dite de Saint-Martin est toujours de la même époque, et la provenance est incertaine. La tapisserie de la Vie de la Vierge, dont il ne reste que deux tableaux, est d'une exécution très-soignée. On croit qu'elle fut donnée à la cathédrale d'Angers par l'évêque Jean Olivier. La tapisserie de Saint-Saturnin, qui est ensuite, date de 1527; elle appartenait jadis à l'église Saint-Saturnin, de Tours, et se compose de trois pièces. Comme tissu, dessin et ornementation, c'est une des plus élégantes qui aient été faites à la Renaissance. Viennent après les tapisseries de Tobie, de Constantin, d'Esther et de Judith, qui forment ensemble sept tableaux et terminent là série si complète du XVIe siècle.

« La tapisserie de Saint-Maurille, qui commence la collection du XVIIe siècle, forme quatre tableaux. Il y a encore de cette époque les tapis en huit tableaux qui proviennent de l'ancienne collégiale de Saint-Mainbeuf, et des *verdures* en laine et en laine et soie, dont quelques-unes ont appartenu à l'abbaye Saint-Hilaire, de Poitiers. Enfin, le XVIIIe siècle y est représenté par des verdures d'Aubusson et de Beauvais.

« Dans les tapisseries du XIVe siècle, le fond est de couleur uniforme, de sorte que les personnages s'y détachent comme sur un bas-relief; au

xve siècle, essais de fleurs et de rinceaux qui enrichissent le champ aux dépens des personnages; au xvie siècle, introduction de la perspective : le tapis devient tableau; au xviie siècle, tapisseries historiques dont le fond, de couleur indécise, absorbe les personnages; enfin, au xviiie siècle, gracieux paysage, mais style équivoque et coloris incertain. »

*** Les peintres en miniature étaient fort habiles au xviie siècle, et pourtant ils ont été presque tous oubliés dans l'histoire de l'art, parce que leurs œuvres n'avaient généralement aucune publicité. Il en est un, nommé Monet, qui est cité avec les plus grands éloges dans un recueil, publié par Boscheron, sous ce titre : *Carpentariana, ou Recueil des pensées historique, critiques, morale et bons mots de M. Charpentier de l'Académie française* (Paris, J.-F. Morisset, 1741, in-12). Le même recueil donne une anecdote très-intéressante relative au graveur Chauveau, qui avait fait le frontispice d'un livre obscène, intitulé : *L'École des filles, ou la Philosophie des dames,* dont la première édition, imprimée clandestinement en 1655, faillit envoyer son auteur au bûcher :

« Monet est le premier homme que nous aïons pour exceller dans les portraits en miniature. J'ai sû de lui une particularité assez curieuse au sujet de l'*École des filles,* que l'on vient d'imprimer en Hollande. Monet apprenoit à dessiner de Chauveau, lorsqu'un nommé Helot, fils d'un lieutenant des cent suisses du Roy, vint prier Chauveau de lui graver un petit sujet : ce qu'il exécuta selon l'idée que l'auteur lui en donna et tel qu'on le voit au devant de *l'École des filles,* dont Helot est l'auteur. Celui-ci donna son manuscrit à un libraire du Palais, qui le fit imprimer. Il se vendit sous le manteau, mais la justice aïant pris connaissance d'un livre si scandaleux, elle fit faire des perquisitions pour découvrir l'auteur, qui, en ayant eu le vent, sortit de France. Le libraire aïant décliné le nom de celui qui lui avait remis le manuscrit, Helot fut pendu en effigie, tous les exemplaires de son livre furent brûlez au pied de la potence, et le libraire condamné à une peine afflictive. Chauveau, qui ignoroit l'usage que l'on vouloit faire du sujet qu'il avoit gravé pour Helot, ne laissa pas d'être inquiété. Le bailly du Palais vint le prendre chez lui, mais, comme il n'avoit pas eu communication de *l'École des filles,* il en fut quitte pour voir briser la planche qu'il avoit gravée, avec défense à lui d'en graver une seconde, si quelque imprimeur le lui demandoit. Il s'en faut bien que l'estampe qui est au devant de *l'École des filles* que l'on vient d'imprimer en Hollande, soit aussi correcte que l'étoit celle de Chauveau. Peu de personnes ont de celles qui furent brûlées à Paris avec le livre. »

Nous empruntons encore au *Carpentariana* les lignes suivantes (p. 286), qui concernent le peintre Roger de Piles :

« Dans l'enfance de la peinture, on peut dire que le pinceau parloit aux yeux d'une manière si imparfaite qu'on étoit obligé d'écrire le nom de ce

qu'il vouloit représenter. Avant Dédale on écrivoit : *Ceci est un homme*, et M. de Piles m'a dit avoir vu une vieille estampe gothique où cela étoit encore observé et qu'il se souvenoit qu'au-dessous d'une épée il y avait : *Ceci est un bragmard.* M. de Piles est l'homme de France qui se connoît le mieux en peinture et qui peint avec le plus de goût et de feu. Comme il est de mes amis, il fit un jour malgré moi l'esquisse de mon portrait, qui me ressembloit parfaitement bien ; après cela il me dit qu'il ne l'acheveroit pas, que je n'eusse fait six vers pour mettre au dessous... »

*** M. Bellier de la Chavignerie, en continuant ses recherches dans les registres de l'état civil des archives de l'Hôtel-de-Ville de Paris, au sujet des artistes français, a recueilli un acte mortuaire qui nous apprend le nom d'un modèle de l'Académie royale de peinture en 1715.

« Du 18 juin 1715, Catherine Degoüy, fille d'Etienne Degoüy, *modèle de l'Académie royalle*, et de Marie Vande, sa femme, âgée d'un jour, décédée hyer à 4 heures après midy, rue Jean Saint-Denis, a été inhumée en présence du dit Etienne Degoüy, qui a déclaré ne savoir signer, et de Jean Lefebre, Me savetier, amy qui a aussi déclaré ne savoir signer.

« (Paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.) »

*** Cotolendi, ou l'abbé Bordelon, auteur de *l'Arlequiana* (2e édit. augm. *Paris*, *Delaulne*, 1694, in-12), raconte une très-jolie anecdote relative à un tableau du Titien ; malheureusement, il ne nomme pas les héros de l'histoire ; c'est Arlequin (Dominique Biancolelli) que l'auteur fait parler ainsi : « Il me mena un jour chez M...... Il est très-riche, homme d'esprit, curieux, et surtout en tableaux. Il nous en fit voir plusieurs, entre autres un paysage qui lui avoit cousté vingt-trois mil francs. Pendant qu'il nous faisoit connoistre la beauté de tous ses tableaux, on le vint demander pour une affaire de conséquence qui l'obligea de nous quitter, mais auparavant il nous ouvrit un petit cabinet où il tenoit enfermées de fort belles nudités. J'y reconnus *une femme nue* du Titien, qu'un mary avoit autrefois donnée à sa femme. « Ce tableau, dit Arlequin, estoit toujours couvert d'un rideau, et on l'avoit mis dans un cabinet où peu de personnes entroient. Un homme qui faisoit le devot et qui avoit les entrées libres, ne manquoit jamais d'aller découvrir ce tableau et avec beaucoup d'attention ; apres quoy il faisoit un grand scrupule à la dame de garder chez elle une pareille peinture : il vouloit qu'elle la brulast ou qu'elle la fist couvrir. Elle avoit de la peine à consentir à cela, de peur qu'on ne la gâtast. Enfin, elle se vit tant tourmentée, qu'elle fit venir un peintre. Ce peintre, qui n'avoit jamais voulu y toucher, pressé par ce dévot, s'avisa d'une petite malice, par où il avoit dessein de se venger de son hypocrisie : il l'envisagea bien, et comme la toile du tableau estoit grande, il le peignit d'imagination avec un air mortifié, tenant une main devant ses

yeux, de peur de voir la nudité, et couvrant de l'autre l'endroit qui scandalisoit sa vertu. Après quoy il remit le tableau en sa place et s'en alla. Le dévot ne manqua pas de venir quelques jours après pour voir si la nudité estoit couverte; personne ne sçavoit la malice du peintre. A peine fut-il dans le cabinet qu'il tira le rideau, mais il devint immobile en se voyant en ce tableau dans la posture où le peintre l'avoit représenté. La dame et toutes ses femmes s'étouffoient de rire, et le devot eut une si grande confusion, qu'il ne revint pas la voir de plus d'une année. »

⁎⁎⁎ La lettre suivante, insérée dans le *Journal de Paris*, du 26 prairial an IV (1796), prouve que beaucoup d'objets d'art furent dilapidés, à l'époque de la Révolution, même après avoir été recueillis dans le dépôt du gouvernement :

Paris, le 10 prairial an IV.

Citoyens,

Veuillez, je vous prie, donner dans votre journal une place aux questions suivantes : elles intéressent les arts et méritent conséquemment de l'obtenir.

Est-il vrai que les quatre tableaux de Restout qui ornaient le sanctuaire de l'église de Saint-Victor, à Paris, aient été vendus à l'encan ?

Est-il vrai que *l'Adoration des Mages*, de Vignon, placée au maître-autel de cette église, ait eu le même sort ?

Est-il vrai que ces tableaux, que l'on m'assure avoir été mis en réserve pour la nation, par l'*ancienne commission des monuments*, aient été vendus, *du consentement de la nouvelle commission des arts?*

Le décret qui ordonnait de conserver *indistinctement* TOUS les monuments en peinture, sculpture, etc., pour éviter les dilapidateurs et la perte des morceaux précieux, serait-il rapporté?

S'il n'a pas été rapporté, de quel droit cette commission a-t-elle fait vendre des tableaux?

S'il est rapporté, comment (en supposant qu'elle eût dû laisser vendre les ouvrages de Restout, parce qu'on a des tableaux bons de ce maître), a-t-elle pu comprendre dans la même proscription le *superbe* tableau de Vignon, dont on a si peu de bons ouvrages?

Salut fraternel. UN AMATEUR DES ARTS.

⁎⁎⁎ Voici deux anecdotes qui ont été recueillies dans l'*Art de désopiler la rate*, d'André Joseph Panckoucke et de Manoury, et qui méritent d'être conservées dans un *Artistana*, lorsque cet ouvrage viendra s'ajouter à la collection des *Ana* :

« On montrait au cardinal Chigi un tableau de M. Lebrun, qui représente

la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, et qui passe pour le chef-d'œuvre de ce peintre. A côté de ce tableau étoient deux originaux, l'un de Raphaël, et l'autre de Paul Veronèse, et comme on lui demanda son sentiment sur ce tableau : *Il est bon*, dit-il, *mais il a deux méchants voisins.* »

« Un avocat, qui était fort noir, fit faire son portrait par un peintre, et le laissa longtemps chez lui sans le retirer. Le peintre lui dit un jour : *Monsieur, si vous ne retirez votre portrait, l'hôte de la Tête noire me le demande.* »

*** Il est des grands hommes qui ont eu la faiblesse de ne vouloir jamais laisser faire leur portrait. Est-ce défiance ou amour-propre? En tous cas, c'est bizarrerie. Montesquieu avait une de ces répugnaces inexplicables, et il fallut autant de persévérance que de diplomatie, pour obtenir de lui, qu'il permit à J. A. Dassier, graveur en médailles, de faire une esquisse de son profil, d'après nature.

Voici comment M. Risteau, directeur de la Compagnie des Indes, raconte cette anecdote, dans une lettre adressée au fils de Montesquieu, en 1778 :

« Je me trouvais à Paris, en 1752, dit-il, en revenant de Bretagne ; j'y fis un séjour fort court. Deux ou trois jours avant mon départ pour Bordeaux, je fus dîner chez mes banquiers, MM. Dufour et Mallet. Ce dernier, me voyant arriver, me dit : Je suis d'autant plus aise que vous soyez venu me demander la soupe aujourd'hui, que je vous ferai dîner avec un de nos anciens camarades de Genève. C'est notre ami Dassier, qui vient de Londres et qui va faire un tour chez lui. » Celui-ci arriva peu après. Nos premiers compliments faits, je lui adressai quelques questions sur le but de son voyage. Il m'avoua qu'étant occupé à faire une suite de médailles des grands hommes du siècle et ayant appris que M. de Montesquieu était actuellement à Paris, il y était venu exprès, et qu'il souhaitait que quelqu'un pût l'introduire auprès de lui, pour lui demander la permission de prendre son profil et de faire sa médaille.

» Alors, M. Mallet, l'interrompant, dit que personne mieux que moi ne pouvait lui procurer cet avantage. Je lui répondis que, quoique j'eusse pris congé de M. de Montesquieu le matin même de ce jour, je me chargerais bien volontiers de la commission, sans oser me flatter de réussir ; et après quelques instances de M. Dassier, je me déterminai à écrire, sur une carte, à M. de Montesquieu, pour lui faire connaître le désir qu'avait Dassier de le voir et lui demander le moment qui lui serait le plus commode. J'envoyai cette carte par mon domestique, qui revint avec la réponse de Montesquieu, écrite avec du crayon sur la même carte, en ces mots . *Demain matin, à huit heures.*

» Le lendemain, je me rendis avec Dassier chez M. de Montesquieu, rue Saint-Dominique. Nous trouvâmes occupé à déjeuner avec une croûte de pain et de l'eau et du vin. Après toutes les politesses de part et d'autre, M. de Montesquieu demanda à Dassier s'il avait apporté avec lui quelques médailles ; sur quoi celui-ci lui en montra plusieurs. M. de Montesquieu s'écria en les examinant : « Ah ! voilà mon ami mylord Chesterfield, je le reconnais bien. Mais, Monsieur Dassier, puisque vous êtes graveur de la Monnaie de Londres, vous avez sans doute fait la médaille du roi d'Angleterre ? — Oui, Monsieur le président ; mais comme ce n'est qu'une médaille de roi, je n'ai pas voulu m'en charger. — A votre santé pour ce bon mot, Monsieur Dassier ! » dit M. de Montesquieu, qui tenait alors un verre plein. La conversation s'anima et devint alors d'autant plus intéressante que Dassier avait beaucoup d'esprit. Aussi, au bout d'un quart d'heure, il fit venir très-adroitement la demande qu'il se détermina enfin à faire à M. de Montesquieu, de prendre son profil et de faire sa médaille. Il fit surtout valoir qu'il avait fait le voyage de Londres à Paris, tout exprès dans l'espoir qu'il ne lui refuserait pas cette grâce.

» Après un moment de réflexion de la part de M. de Montesquieu, qui occasionna une espèce de silence, il prit un ton sérieux et lui dit: « Monsieur Dassier, je n'ai jamais voulu laisser faire mon portrait à personne. Latour et plusieurs autres peintres célèbres (qu'il nomma) m'ont persécuté pour cela pendant longtemps. Mais ce que je n'ai pas fait pour eux, je le ferai pour vous. Je sais, dit-il en souriant, qu'on ne résiste pas au burin de Dassier, et même qu'il y aurait plus d'orgueil à refuser votre proposition qu'il n'y en a à l'accepter. » Dassier remercia M. de Montesquieu avec des transports de joie qu'il modérait avec beaucoup de peine. Il lui demanda enfin son jour. Tout à l'heure, lui répondit M. de Montesquieu, car je compte aller, demain ou après-demain, à Pont Chartrain voir M. de Maurepas, où je passerai quelque temps, et je ne pourrai disposer que de ce moment ; je vous conseille d'en profiter. Sur quoi Dassier tira ses crayons de sa poche, et j'assistai une demi-heure à son travail. Il en était à l'œil lorsque je pris congé ; et alors, se tournant vers moi : Ah ! me dit-il, mon ami, le bel œil ! qu'il fera un magnique effet ! »

⁂ Le *Figaro-programme* nous apprend que deux tableaux de Murillo, très-authentiques et signés, ont passé incognito sous les yeux des connaisseurs et des rêveurs de l'hôtel des ventes ; voici le fait, qui pourrait bien n'être qu'une amorce destinée à exciter la curiosité et la convoitise de quelque tableaumane :

« On annonçait depuis longtemps la vente, à l'hôtel Drouot, de deux Murillo. Il y a quinze jours, l'heure des enchères arrive. Personne ne se présente, alléché par une si bonne aubaine. Les deux tableaux sont retirés,

faute d'enchères. Le lendemain, un amateur se rend au domicile de la personne qui était dépositaire. Il offre 8,000 francs pour les deux tableaux. Étonnement du dépositaire, qui croyait qu'il ne débarrasserait pas de ces deux croûtes le propriétaire qui les lui a confiées. L'amateur revient encore quelques jours après. Il va jusqu'à 12,000 francs, jusqu'à 20,000 francs. Nouveaux refus.

« Mais le dépositaire commence à rêver chefs-d'œuvre. Décidément, les Murillo mis en vente seraient-ils des Murillo authentiques? Pour le savoir, il les expédie au restaurateur des tableaux du Louvre, qui, son opération terminée, découvre la signature de Murillo. Les deux tableaux valent plus de 200,000 francs. Et le propriétaire, qui habite Madrid, ne croyait pas, en les envoyant à Paris, qu'ils seraient vendus plus de 8,000 francs. Si, le jour des enchères, un connaisseur s'était trouvé à l'hôtel Drouot, il aurait eu deux Murillo pour 1,200 francs. On nous certifie qu'il n'y eut pas une seule enchère. »

⁎⁎⁎ Les armées de la République française avaient enlevé, en 1792, un précieux monument, que la ville de Tournai considérait comme son palladium. Nous trouvons, dans le *Magasin encyclopédique* que Millin publiait alors (nº 22, p. 176 de ce rare volume), la note suivante relative à ce monument, dont le sort n'était pas connu :

« La Commission des Monuments a été consultée par le Comité d'Instruction Publique, pour savoir ce que l'on pourrait faire de l'Aigle impérial de Tournai. Cet aigle n'ayant rien de précieux pour l'art, comme tout le monde a pu en juger dans la cour du Manége, où il a été exposé au public, la Commission des Monuments propose de le fondre et de le convertir en un bas-relief, accompagné d'inscriptions, que l'on enverroit aux Tournaisiens, pour être placé, s'ils le jugent à propos, dans la place publique ou dans la maison commune. Cette inscription transmettroit aux races futures l'époque de la liberté belgique. »

⁎⁎⁎ Au dix-septième siècle, les marchands de tableaux anciens, à Paris, étaient ordinairement des peintres de l'Académie de Saint-Luc, et même de l'Académie Royale de peinture. Nous en avons la preuve par cette note que François Colletet reçut, d'un de ces peintres qu'il ne nomme pas, à son Bureau des Journaux des Avis et Affaires publiques, rue du Mûrier, proche S. Nicolas du Chardonnet, et qu'il fit paraître dans son *Journal des Avis et Affaires de Paris*, le 26 août 1676 : « On donne avis qu'il y a un honneste homme à Paris, sçavant dans la Peinture, qui possède quantité de tableaux curieux et d'oyseaux de toute espèce, représentez au naturel. Si quelqu'un en a besoin pour orner des cabinets, chambres, galleries et bordures de cheminées, il en fera un prix si honneste, que l'on en sera content. Nous indiquerons sa demeure au Bureau d'Adresse. »

⁎⁎⁎ Un certain Miton, fameux par ses bons mots sous Louis XIV, en a dit

un, qui n'a pas été recueilli dans les ana, et qui concerne un peintre de portraits qu'il ne nomme pas : « On regardoit le portrait d'un homme extrêmement vain, qui s'étoit fait peindre dans un équipage au-dessus de son mérite et de sa qualité ; et comme quelqu'un disoit, sur ce qu'il ne ressembloit pas beaucoup : « Voilà un mauvais peintre ! » il dit : « Je le trouve fort ingénieux. » Cette anecdote, empruntée au *Porte-feuille de Monsieur L. D. F*** (Carpentras, Labarre, 1694, in-12), prouve qu'à cette époque on faisait consister presque exclusivement le talent d'un peintre de portraits dans l'art de bien reproduire la ressemblance de son modèle.

*** Le père de Molière, le vieux Jean Poquelin, ancien tapissier et valet de chambre du roi, n'était-il pas un *curieux* en tableaux? On peut le penser en trouvant, dans son inventaire après décès que nous devons aux actives investigations de M. Eudore Soulié, le passage suivant :

» *Ensuivent les tableaux :*

Item. Deux tableaux garnis de leurs bordures de bois doré, où est représenté un *Ecce Homo*, et l'autre une Vierge tenant son petit Enfant et un petit saint Jean, prisés ensemble. . . . . 80 livres.

Item Trois autres tableaux aussi garnis de leurs bordures, en l'un desquels est représenté un Couronnement de la Vierge, un autre une Visitation, et en l'autre une Vierge travaillant de l'aiguille, avec quatre petits enfants auprès, prisés ensemble. . . . . 65 livres.

Item. Six autres petits tableaux, de différentes façons ; deux petits de la Vierge tenant le petit Jésus, une Nativité, une sainte Agathe, une Adoration, et un autre où est représenté un saint Jean levant la Croix, prisés ensemble à la somme de. . . . . 12 livres.

Item. Cinq autres tableaux, aussi de différentes grandeurs : en l'un est représenté une Madeleine, un autre une Charité, un autre une Descente de croix, un autre Deux pèlerins, et un autre petit tableau cassé, prisés ensemble à la somme de. . . . . 6 livres.

Item. Cinq autres tableaux sans bordures, de différentes grandeurs, prisés ensemble à la somme de. . . . . 15 livres.

Item. Quatre autres tableaux, en l'un desquels est une Vénus, deux autres où sont des Têtes de femmes, et l'autre une Dame, le tout tel quel prisés ensemble . . . . 17 livres.

Il fallait être amateur pour avoir 25 tableaux peints dans son mobilier, non pas que les tableaux eussent un grand prix, mais parce qu'on ne les appréciait guère. Le bonhomme Jean Poquelin, en sa qualité de tapissier, devait aimer les images, et il avait peut-être acheté sous les charniers du cimetière des Innocents ces tableaux, encadrés ou sans bordure, qui furent inventoriés à peu près en bloc dans l'inventaire du 14 avril 1670. Voy. le précieux ouvrage de M. Eudore Soulié : *Recherches sur Molière et sur sa famille* (Paris, Hachette 1863, in-8, p. 220 et suiv.)

L'EXPOSITION DU COLISÉE

EN 1776.

L'Académie de Saint-Luc, on le sait, fut supprimée par édit du roi Louis XVI, le 15 mars 1777; depuis 1774, ses expositions étaient interrompues; les artistes débutants n'avaient pour toute ressource, s'ils voulaient présenter leurs œuvres au public, que *l'exposition de la jeunesse,* qui se tenait le jour de la Fête-Dieu sur la place Dauphine; car, pour être admis au Salon du Louvre, il fallait être membre de l'Académie royale, ou tout au moins y être agréé. Dans ces circonstances, le graveur Marcenay de Guy et le peintre de Peters conçurent l'idée d'ouvrir une exposition libre au Colisée, dans le *Salon des Grâces.* L'exposition eut en effet lieu en l'année 1776 : ils en distribuèrent le catalogue, que nous réimprimons aujourd'hui; il est devenu rarissime, et ce sera le complément naturel des livrets de l'Académie de Saint-Luc que cette Revue a récemment réédités. Toutefois, le 30 août 1777, le conseil d'État du roi rendait un arrêt (à l'octroyement duquel nous soupçonnons très-fort l'Académie royale d'avoir puissamment contribué) qui déboutait MM. Mannet, Ledreux, Porché et Dodement, de leur demande, adressée le 27 juin 1777 à M. le comte d'Angiviller de la Billarderie, directeur des bâtiments, et leur *faisait défense positive de procéder à aucune exposition d'objets d'art dans les salons du Colisée.* (Paris, imprimerie royale, 1777, in-4° de 4 pages.)

ÉMILE BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.

LISTE ET DESCRIPTION

des tableaux, sculptures, dessins, gravures, morceaux d'architecture et autres, exposés au Colisée, dans le Salon des Grâces, en 1776 (1).

AVERTISSEMENT.

Deux artistes connus et citoyens ont été priés et ont bien

(1) A Paris, de l'imprimerie de d'Houry, imprimeur libraire de mgr. le duc d'Orléans, rue Vieille boucherie, au *Saint-Esprit*, 1776. In-12. Avec permission.

voulu se charger du soin qu'exige l'exposition faite de différents ouvrages au Colisée.

Ces ouvrages seront indiqués par l'ordre alphabétique que présente le nom des artistes.

Ce parti a paru prudent pour n'indiquer, sur leurs ouvrages, aucune sorte de préférence, qui dépend toujours du choix du public.

On a tu et on taira le nom des amateurs qui ont désiré et de ceux qui désireront n'être pas connus.

LISTE ET DESCRIPTION.

PEINTURES.

M. Bardin.

1. Le Martyre de saint André destiné pour l'abbaye d'Anchin, de 11 pieds de haut sur 13 pieds de large.
2. Le Martyre de saint André, esquisse du précédent tableau, colorée en huile, de 21 pouces de haut sur 2 pieds de large.
3. Salomon sacrifiant aux idoles, esquisse colorée en huile, de 18 pouces de haut sur 15 de large.
4. Une étude en huile, d'après nature, représentant un homme prêt à se baigner, qui est surpris et mordu par un serpent; cette étude est de 3 pieds et demi de haut sur 2 pieds et demi de large.
5. Trois Têtes de vieillards, peintes en huile d'après nature, sous le même numéro, chacune de 2 pieds 2 pouces de haut sur un pied 6 pouces de large.
6. Les Petites Cascades de Tivoli, peintes sur le lieu, à l'huile, de 2 pieds et demi de haut sur 3 pieds et demi de large.
7. Réception d'une Vestale, esquisse colorée, bistre et blanc, de 2 pieds de haut sur 20 pouces de large.

DESSINS.

8. Un dessin aux crayons noir et blanc, de 2 pieds de haut sur 4 de large, représentant le Massacre des innocents.
9. Autre dessin, crayon noir et blanc, représentant l'Enlèvement des Sabines, de 2 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds 3 pouces de large.

Cinq vues du Colisée prises sur le lieu, du côté du couchant.

10. Première, de 21 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large.
11. Seconde, de 22 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large.
12. Troisième, de 20 pouces de haut sur 16 de large.
13. Quatrième, de 20 pouces de haut sur 16 de large.
14. Cinquième, de 16 pouces de haut sur 21 de large.

M. Bosse, de Lille.

15. Un crucifix en bas-relief feint sur un cadre de boiserie peinte, de 4 pieds de haut sur 3 de large.
16. Persée délivrant Andromède, de 7 pieds et demi de haut sur 8 pieds de large.
17. Un portrait en pastel ovale représentant Mme ***.
18. Un pigeon couvant dans un panier, 14 pouces de haut sur 18 de large.

M. Bouguier.

Deux tableaux de marine de forme ovale, formant pendans, chacun de 2 pieds 3 pouces de haut sur 18 pouces de large.

19. L'un est une Tempête.
20. L'autre est un Calme.

Madame de Hauré.

21. Une Tête d'étude de Vieillard, et quatre portraits sous une même glace.

M. Delacroix.

22. Vue de la ville de Rome prise du côté du château et pont Saint-Ange, de 3 pieds de haut sur 6 de large.

M. de Marcenay de Ghuy.

23. L'Apparition de l'ombre de Samuel, de 20 pouces de haut sur 16 de large. Saül, sur le point de donner bataille aux Philistins, voyant que l'esprit du Seigneur s'était retiré de lui, voulut consulter la pythonisse d'Endor; il se transporta chez elle, accompagné de deux hommes seulement, et lui ayant demandé qu'elle évoquât Samuel, celle-ci lui dit : « Vous savez que Saül a exterminé tous les magi-« ciens de ses terres; pourquoi me dressez-vous un piége « pour me faire périr? Ne craignez rien, lui répliqua « Saül, il ne vous arrivera aucun mal. »

Sur cela, elle évoqua Samuel. Dès que son ombre eut paru, aussitôt la pythoniste s'écria : « Ah ! vous m'avez trompée. « Vous êtes Saül. » Le roi, l'ayant encore rassurée, entendit les mots terribles que prononça l'ombre de Samuel : Scindet regnum de manu tuâ et dabit illud proximo tuo David. « Le Seigneur vous ôtera votre royaume, et le fera passer à David, votre plus proche parent. »

24. Un bas-relief peint en couleur terre cuite de Rouen, représentant un sujet de chasse, de 21 pouces de haut sur 2 pieds 10 pouces de large.

25. Le Cabinet d'un amateur, de 2 pieds 10 pouces de haut sur 3 pieds et demi de large.

26. Un tableau représentant des vases, des fruits, des coquilles, de 2 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds de large.

27. Deux tableaux pendans, représentant des fruits, sous un même numéro, chacun de 18 pouces de haut sur un pied 10 pouces de large.

Ces deux tableaux sont du cabinet de M. de Peters.

28. Le portrait de M ***.

29. Le portrait de Mlle ***.

GRAVURES.

30. Régulus retournant à Carthage, pour remplir sa parole d'honneur, de 14 pouces de haut sur 15 pouces de large, d'après M. le Pêcheur.

31. L'Amour fixé, de 15 pouces de haut sur 13 de large, d'après Le Brun.

32. Le Testament d'Eudamidas, de 1 pied de haut sur 15 pouces de large, d'après le Poussin.

33. Une Bataille, de 12 pouces de haut sur 15 de large, d'après Parrocel.

34. La Fleuriste, de 15 pouces de haut sur 11 de large, d'après Gérard Dow.

35. Le Clair de lune, de 11 pouces et demi de haut sur 13 de large, d'après Vernet.

36. Commencement d'orage, de 11 pouces et demi de haut sur 13 de large, d'après Rembrandt.

37. Le portrait de S. A. S. le duc régnant de Brunswick, de 16 pouces de haut sur 12 de large, d'après M. Fontaine.

38. Le portrait de S. A. S. l'électrice douairière de Saxe,

de 10 pouces et demi de haut sur 8 pouces et demi de large, d'après le portrait peint par elle-même.

39. Le portrait du Marquis de Mirabeau, de 14 pouces de haut sur 11 pouces de large, d'après Aved.
40. Le portrait du Comte de Berghe, de 1 pied de haut sur 9 pouces de large, d'après Van Dyck.
41. Le portrait de M. le Gout de Gerlans, de 1 pied de haut sur 9 pouces de large, d'après M. de Vosge.
42. Le portrait de M. Sage, membre de l'Académie royale des sciences, dans la classe de la chimie, de 8 pouces de haut sur 6 de large, d'après le portrait peint par l'auteur.
43. Le portrait de M ***.
44. Un buste de femme, d'après Rembrandt.
45. Un buste de vieillard, id.

Collection de portraits d'hommes illustres, continuée par l'auteur.

46. Henri IV, d'après Porbus.
Sully, id.
Charles V, dit le Sage.
Charles VII.
La Pucelle d'Orléans.
Le Chevalier Bayard.
47. Le Chancelier de l'Hôpital.
Le Président de Thou.
Le Maréchal de Turenne.
Le Maréchal de Saxe, d'après Liotard.
Le Prince Eugène, d'après Kopeski.
Le Roi de Pologne Stanislas-Auguste, d'après Mad. Bacciarelli.

M. de Peters.

AQUARELLA.

48. Une Jeune dame allaitant son enfant, de 15 pouces de haut sur 1 pied de large.

GOUACHE MIXTE.

49. Une Mère corrigeant son fils et sa fille des lutineries mutuelles qui ont occasionné la rupture de leurs joujoux, de 21 pouces de haut sur 2 pieds 1 pouce de large. Peinture mixte, aquarella.

50. Repos d'une Jardinière flairant une rose, de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
51. Les portraits de M. et Mme Collet, de 1 pied 4 pouces de haut sur 2 pieds de large.
52. Le portrait de Mlle de W***.
53. Le portrait de M. Seriaque essayant l'alto-viola, de 14 pouces de haut sur 1 pied de large.
54. Une Fin d'orage prise dans les montagnes de Montmorency, colorée, de 15 pouces de haut sur 20 pouces de large.

MINIATURES.

55. Le Roi de Danemark,
Le portrait de M. de ***,
Le portrait de M ***,
Un buste de femme, tous quatre sous un même numéro.

DESSINS.

56. Une Sainte Famille, au bistre, de 1 pied 10 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.
57. Betsabée sortant du bain, au bistre, de 2 pieds 4 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.
58. Le Repos d'une nourrice et de son meneur, au bistre, de 2 pieds de haut sur 18 pouces de large.
59. Le Délassement des chasseurs, au bistre, de 15 pouces de haut sur 20 pouces de large.
60. Une Scène de guinguette, au bistre, de 18 pouces de haut sur 2 pieds de large.
61. Une Pastorale, au crayon rouge, de 18 pouces de haut sur 2 pieds de large.
62. L'Abreuvoir d'Orly, au crayon rouge, de 2 pieds de haut sur 19 pouces de large.
63. Bouquet d'arbres, pris près Choisy, à l'encre de la Chine, de 16 pouces de haut sur 18 de large.
64. Le Puits de la Porte Saint-Antoine, au crayon rouge, de 16 pouces de haut sur 20 pouces de large.
65. Une Cabane rustique, au crayon rouge, de 15 pouces de haut sur 19 de large.

66. Vue de la porte de Largillière, à Gisors, au bistre, de 15 pouces de haut sur 19 pouces de large.
67. L'Obélisque, ou Croix de Grignon, à l'encre de la Chine, de 15 pouces de haut sur 20 pouces de large.
68. La rue Dauphine, de Gisors, à l'encre de la Chine, de 15 pouces de haut sur 20 pouces de large.

M. Hackert.

69. Un grand paysage, Vue d'Italie, de 4 pieds et demi de haut sur 5 pieds 9 pouces de large.
70. Autre Vue d'Italie, de 15 pouces de haut sur 21 pouces de large.
71. Vue du côté de Caudebec, en Normandie, de 16 pouces de haut sur 21 pouces de large.
72. Une Marine de 2 pieds 2 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.

DESSINS.

Deux dessins colorés formant pendans, de 39 pouces de haut sur 25 pouces de large.

73. L'un est une Vue de Castellamare, près Naples.
74. L'autre est une Vue de la Cava, près Salerne.
75. Six paysages à gouache pour tabatières, sous une même glace.

M. Henry.

76. Un écrin de miniatures contenant différents morceaux et portraits.

Un Vieillard avec des enfants : un enfant qui dort gardé par un chien.

M. Kimlig.

77. Une tête de vieille, de 18 pouces de haut sur 15 pouces de large.
78. Le portrait de M. Muller, graveur, membre de l'Académie royale, ce portrait est de 11 pouces de haut sur 9 pouces de large.

M. Kobel.

79. Deux paysages pendans sous le même numéro, chacun de 18 pouces de haut sur 24 pouces de large.

DESSINS.

Quatre dessins pendans, aux crayons noir et blanc, de 14 pouces de haut sur 18 pouces de large.

80. Le premier, représentant le Matin.
81. Le second, un Coucher de soleil.
82. Le troisième, un Orage.
83. Le quatrième, un Clair de lune.
84. Deux dessins pendans, aux crayons noir et blanc, de 20 pouces de haut sur 16 pouces de large, représentant deux chutes d'eau, sous le même numéro.
85. Deux dessins pendans, au crayon noir, de 12 pouces de haut sur 8 de large, représentant des Pêcheurs, sous le même numéro.

M. Kraus.

Deux tableaux pendans, chacun de 18 pouces de haut sur 15 pouces de large.

86. L'un est un Buveur et sa femme.
87. L'autre, un Savoyard et sa femme.

Deux autres pendans, de 20 pouces de haut sur 17 pouces de large.

88. L'un est un Raccommodeur de faïence.
89. L'autre, un Chaudronnier.

M. Meyer.

Deux tableaux pendans, de 20 pouces de haut sur 21 pouces de large.

90. L'un est une Pastorale.
91. L'autre, des Baigneuses.

DESSINS ET ESQUISSES.

92. Un Abreuvoir, esquisse en huile, de 22 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.
93. Un groupe de divers animaux, aux crayons noir et blanc, sur papier brun, de 16 pouces de haut sur 21 de large.

M. Pillement.

94. Un Clair de lune, de 14 pouces de haut sur 18 de large.
95. Deux dessins de Paysage, avec figure au crayon noir sur papier blanc, sous le même numéro.

M. Piogé.

96. Un Sacrifice au dieu Pan, bas-relief imitant le marbre blanc, de 2 pieds 8 pouces de haut sur 3 pieds 11 pouces de large.
97. Le portrait de M. d'Heusy, envoyé de Liége à la cour de France.
98. Le portrait de M. d'Heusy fils, tréfoncier de la cathédrale de Liége.
99. Le portrait de M. de Crébillon fils, de 5 pouces de haut sur 4 de large.
100. Le portrait d'un Jeune homme.
101. Le portrait de Mme ***.

M. Saint-Aubin.

102. Son portrait fait par lui-même, de 14 pouces de haut sur 11 de large.

ESQUISSE.

103. La Tentation de saint Antoine, de forme ronde.
Deux pendans, de 10 pouces de haut sur 10 de large.
104. L'un est une Scène tragique.
105. L'autre, un Concert.

M. Saint-Quentin.

106. Sacrifice à l'Amour, de 8 pieds de haut sur 6 pieds de large.
107. Vue de la Place de Louis XV, d'après nature, de 4 pieds 8 pouces de haut sur 8 pieds de large.
108. Une Académie à l'huile, de 3 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds et demi de large.
Deux Paysages pendans, peints à gouache, enrichis de figures.
109. L'un représente Pan et Syrinx.
110. L'autre Pyrame et Thisbé.
111. Galathée sur les eaux, esquisse à l'huile, de 2 pieds 8 pouces de haut sur 4 pieds de large.
112. Un Rendez-vous de chasse, dessin aquarelle de 2 pieds de haut sur 2 pieds 4 pouces de large.

DESSINS.

113. Les Environs de Rome, en camaïeu bleu de 21 pouces de haut sur 2 pieds 5 pouces de large.

114. Une Vue de Tivoli, camaïeu bleu, de 18 pouces de haut sur 2 pieds de large.

115. Une Tête de femme, crayons noir et blanc, de 2 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds de large.

Deux pendans en camaïeu bleu, de 23 pouces de haut sur 18 pouces de large.

116. L'un est une Vue de la ville de Pamphile d'après nature.

117. L'autre est une vue de la même ville.

M. Sané.

118. Le Boiteux guéri par saint Pierre et saint Jean entrant au temple, de 11 pieds de haut sur 9 pieds de large.

DESSINS.

Deux dessins au bistre, pendans, de 22 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

119. L'un est les Adieux de Rebecca à son père.

120. L'autre est la Réception de Rebecca par Isaac, qui l'introduit dans sa tente.

M. Sarrazin.

121. Deux marines, représentant des Tempêtes, formant pendans sous le même numéro, chacun de 21 pouces de haut sur 26 pouces de large.

M. Scheneau.

122. Un petit tableau représentant une Mère brûlant devant sa fille la lettre qu'elle vient d'intercepter, et la suivante, qui s'échappe. Ce tableau est de 2 pieds de haut sur 18 pouces de large.

123. Autre représentant le Jeu de la courte-paille, de deux figures : il est de 18 pouces de haut sur 15 de large.

DESSINS AU BISTRE.

124. Une Mère peignant ses enfants, de 19 pouces de haut sur 15 de large.

125. Deux sujets d'Enfants, bas-relief, sous le même numéro, chacun de 14 pouces de haut sur 21 de large. Ces deux morceaux sont dessinés au crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris.

M. Sekats.

Deux sujets pendants, chacun de 10 pouces de haut sur 1 pied de large.

126. L'un est une Marche de Bohémiens.
127. L'autre, des Soldats se chauffant.

Mademoiselle Surugue l'aînée.

Différentes fleurs peintes d'après nature, de 14 pouces de haut sur 1 pied de large.

128. Cotyledon orbiculata, Linn. — Nombril de Vénus, ou pourpier en arbre.
129. Heliotropium peruvianum, Linn. — Héliotrope du Pérou.
130. Geranium inquinium, Linn. — Grand géranium rouge.
131. Celasia cristata, Linn. — Amarante des jardins.
132. Amarantus hypocondriacus, Linn. — Amarante à épis.
133. Verbena longiflora, Linn. — Verveine à longues fleurs.

Mademoiselle Surugue la cadette.

134. Un sujet peint à gouache sur l'origine de la peinture, de 1 pied de haut sur 21 pouces de large.

M. Tellos.

135. Le portrait du Roi en miniature.
136. Le portrait de l'Empereur et de son Frère, en huile, d'un pied de haut sur 21 pouces de large.

M. Vincent de Montpetit.

137. Le portrait du Roi, de 2 pieds de haut sur 21 pouces de large.
138. Le portrait de l'Auteur.
139. Le portrait de Mme de Montpetit.
140. Un tableau de famille composé de cinq figures, de 2 pieds de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.

SCULPTURES.

M. Blondeau.

141. Une Chasse au loup forcé par des chiens, en terre cuite.
142. Le Chien qui combat pour conserver le dîner qu'il portait à son maître; ce morceau est en terre cuite.

M. Dehauré.

143. Bélisaire guidé par un jeune homme, groupe en terre cuite.
144. Projet de Chaire qui doit être placée entre deux colonnes; le même projet est chez l'auteur, adapté à une colonne.

ESQUISSES EN TERRE CUITE.

145. La France veut empêcher les Parques de filer les jours de Leurs Majestés; mais Atropos lui fait connaître qu'elles doivent être immortelles.
146. L'Immortalité attache à un obélisque le portrait de Louis XVI, avec ceux de nos plus grands rois; les noms des bons ministres sont inscrits sur son atel. La France y grave aussi les noms de ceux qui s'occupent actuellement de son bonheur. Le peuple baise avec respect ces noms précieux.
147. Des Enfants entourent de fleurs le buste du dieu Pan.
148. Un Sacrificateur et une Prêtresse qui portent un autel.
149. Un Trait de bienfaisance et d'humanité.

Un jeune peintre manquant d'argent arrive à Modène; il prie un gagne-petit de lui trouver un gîte à peu de frais : l'artisan lui offre la moitié du sien. On cherche en vain de l'ouvrage pour cet étranger : il tombe malade. L'artisan se lève plus matin, se couche plus tard afin de gagner davantage et de fournir aux besoins du malade, qui avait écrit à sa famille quelques jours après sa guérison. L'artiste reçoit de ses parens une somme d'argent : il court aussitôt chez l'artisan pour lui rembourser ce qu'il lui doit. « Non, monsieur, lui répond son généreux bienfaiteur, c'est une dette que vous avez contractée envers le premier homme que vous trouverez dans l'infortune. »

150. L'Architecte Dinocrate, déguisé en Hercule, montrant le plan qu'il a proposé à Alexandre de faire une statue du mont Athos, qui, d'une main, tiendroit une ville, et de l'autre une coupe qui recevrait les eaux des rivières qui coulent de cette montagne.
151. Une esquisse de saint Paul.

M. Murat.

152. Le buste en plâtre de Mme Lobreau, directrice des spectacles de la ville de Lyon.
153. Un Lacédémonien présentant à sa maîtresse le prix qu'il a remporté, esquisse en terre cuite.

M. Surugue.

154. Le portrait de M. Bertin, ministre d'État.
155. Le portrait de Mme Surugue.
156. Le buste d'une Bergère dans le costume ancien.
157. Le buste d'un Berger couronné de fleurs suivant l'ancien costume.

Tous ces médaillons sont en cire de composition.

DESSINS.

M. Boucher.

158. Deux dessins d'architecture colorés, sous le même numéro.

M. Parizeau.

Six dessins colorés de la Chasse d'Henri IV.

Savoir : deux pendans de 22 pouces de haut sur 17 de large.

159. L'un est Henri IV arrêté dans la forêt par son garde-chasse.
160. L'autre est Henri IV et Sully, reconnus par le garde-chasse.

Deux autres pendans, de 21 pouces de haut sur 27 de large.

161. L'un est Henri IV chez le garde-chasse.
162. L'autre est la Famille du garde aux pieds de Henri IV.

Les deux autres pendans, de 21 pouces de haut sur 27 de large, sont :

163. L'un Henri IV à table chez son garde.
164. L'autre, la scène d'Henri IV à table.

Deux pendants au bistre, sujets tirés de la Jérusalem délivrée, du Tasse, de 22 pouces de haut sur 2 pieds 4 pouces de large.

165. L'un est Ismène, qui évoque les démons dans la forêt.
166. L'autre est Clorinde, qui fait suspendre le supplice d'Olinde et de Sophronie.

Deux pendans au bistre, de 26 pouces de haut sur 21 de large.

167. L'une est l'Adoration des anges.

168. L'autre, Adam et Ève.

Deux dessins colorés pendans, de 18 pouces de haut sur 22 de large.

169. L'un est un Ménage de paysan.

170. L'autre est l'Intérieur d'une cour de ferme.

Deux dessins colorés pendans, de 22 pouces de haut sur 18 de large.

171. L'un est l'Intérieur d'une maison de villageois.

172. L'autre est l'Intérieur d'une ferme.

Deux dessins colorés pendants, tirés d'Adélaïde de Hongrie, tragédie de M. Dorat, de 2 pieds de haut sur deux pieds et demi de large.

173. L'un est Pépin, Roi de France, recevant le serment de ses guerriers. Acte II.

174. L'autre est Adélaïde de Hongrie. Fin du cinquième acte.

M. A. Zing.

175. Une Vue de Vernonet, en Normandie, dessin à l'encre de la Chine, de 13 pouces de haut sur 17 de large.

176. Un Village, à l'encre de la Chine, de 16 pouces de haut sur 20 de large.

GRAVURES.

M. Baer.

177. Différentes empreintes en cire sous la même glace, contenant : Une pierre gravée pour le prince de Salm-Salm.

Une alliance pour le même.

Une autre pour M. le comte de Strogonoff.

Une autre, représentant Mars, pour M. Morel.

Une autre, Vénus. Le reste est armoiries.

M. Chevillet.

178. Une Mère allaitant son enfant, de 16 pouces de haut sur 15 de large, d'après M. de Peters.

179. L'Amusement du jeune âge, de 17 pouces de haut sur un pied de large, d'après M. Wille, le fils.

180. Le Charme de la musique, de 17 pouces de haut sur 14 de large, d'après M. Delahire.

181. La Santé portée, d'après G. Terburg.
182. La Santé rendue, id.
Pendans, de 17 pouces de haut sur 14 de large.

M. Dupré.

183. Onze médailles sous le même numéro. M. Carl. Guttemberg.
184. La Troupe ambulante, de 16 pouces de haut sur 18 pouces de large, d'après M. J.-F. Meyer.
185. Invocation à l'Amour, de 20 pouces de haut sur 15 pouces de large, d'après M. Théolon, membre de l'Académie royale.

M. F.-N. Sellier.

186. Façade de la nouvelle Sainte-Geneviève, d'après M. Soufflot.
187. Vue du Panthéon.
188. Élévation de Saint-Pierre de Rome.
189. Plan, coupe et élévation d'un Vauxhall sous un même numéro ; le tout d'après M. Dumont, architecte.

*M*** amateur.*

190. Trois Têtes de vieillards sous un même numéro.

ARCHITECTURE.

M. de Montreuil.

191. Le Modèle d'un Pavillon, exécuté d'après ses dessins et ses ordres, pour être construit au milieu d'un jardin à l'anglaise.

M. Six.

192. Modèle d'ordres d'architecture, exécuté d'après ses dessins et sous ses ordres.

PREMIER SUPPLÉMENT.

PEINTURES.

M. Bader.

193. Le Départ de l'ange devant Tobie, de 2 pieds et demi de haut sur 3 pieds de large.
194. Vieille Femme buvant un verre de liqueur, de 2 pieds de haut sur 20 pouces de large.

195. Un Villageois fumant sa pipe, de 18 pouces de haut sur 14 de large.

SCULPTURES.

M. Boichard.

196. Un Baromètre arabesque, représentant les quatre Éléments et les quatre Saisons, de 4 pieds de haut sur 2 de large.
197. Un Bouquet de fleurs dans son vase, le tout modelé en talc, de 30 pouces de haut sur 2 pieds de large.
198. Une Bordure de bois, de 10 pouces de haut sur 7 de large, représentant l'Abondance et la Gloire.
199. Une Cassolette en bois en forme de trépied, de 18 pouces de haut.

M. Guichard.

200. Deux Bouquets de fleurs modelées en talc, sous le même numéro.
201. Une Bordure ovale, dans laquelle est le portrait du Roi.

DEUXIÈME SUPPLÉMENT.

PEINTURES.

M. Girard.

202. La Vue de Bercy, prise de l'autre côté de la rivière, de 1 pied de haut sur 18 pouces de large.
203. Radeau dont se servaient les Romains pour transporter les obélisques d'Égypte à Rome, dessiné sur l'original en relief du cabinet du cardinal Alaudieux, de 1 pied de haut sur 18 pouces de large.
204. Projet d'une place devant la colonnade du Vieux Louvre, de la composition de l'auteur, de 18 pouces de haut sur 1 pied de large.
205. Vue du Château de Garge, appartenant à feu M. Blondel de Gagny, de 1 pied de haut sur 18 pouces de large.
206. Quatre morceaux ovales sous un même numéro, qui sont :
Vue des environs de Naples.
Vue de Marseille.
Vue de la ville de Rouen.
Vue des Tuileries.
Toutes ces vues prises d'après nature.

M. Hackert.

207. Vue du Rhin, de 13 pouces de haut sur 10 de large.
Ses autres ouvrages aux nos 69-75.

TROISIÈME SUPPLÉMENT.

GRAVURES.

M. J.-N. Wurth.

208. Un médaillier contenant seize pièces : Le Roi et la Reine, alliance avec son revers; Mme Clotilde; l'Impératrice-Reine; l'Empereur; le Prince Charles; le Doyen de l'église de Mayence; le Roi; la Reine; l'Électeur de Mayence; l'Empereur; la Reine; l'Empereur; l'Impéra trice de Russie.

SCULPTURES.

M. Rongé.

209. Deux morceaux d'ornemens modelés en plâtre sous le même numéro.
Une Arabesque.
Une Feuille de chapiteau.

PEINTURES.

M. Saint-Quentin.

210. Le Magnifique, de 3 pieds 10 pouces de haut sur 5 pieds 8 pouces de large.
Ses autres ouvrages sont aux nos 106-117.

DESSINS.

M. Parizeau.

211. Un Villageois et une Villageoise, au crayon d'Italie rehaussé de blanc sur papier bleu, sous le même numéro.
212. La Tête du même Villageois regardant devant lui, au crayon d'Italie rehaussé de blanc sur papier bleu.
213. Une Tête d'homme en cheveux, au crayon rouge sur papier blanc.
214. Une Femme et neuf petits Enfants, pris d'après nature à Sceaux-les-Chartreux, au crayon rouge sur papier blanc.
215. Deux groupes d'Enfants pris d'après nature, au crayon rouge sur papier blanc.
216. La tête d'un Bouledogue, au crayon rouge sur papier blanc.
Ses autres ouvrages sont aux nos 159-174.

DESCRIPTION

DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

AU COMMENCEMENT DU RÈGNE DE LOUIS XIV.

Le château de Saint-Germain-en-Laye, qui date de Charles V et qui fut achevé sous François I[er], va reprendre son ancienne physionomie, grâce aux restaurations intelligentes qu'on y exécute par ordre de l'Empereur et qui ont pour objet de le rétablir tel qu'il était au XVI[e] siècle. Il avait été successivement modifié, transformé et défiguré jusqu'à nos jours. Après en avoir fait une caserne, puis une prison, on semblait disposé à le démolir, lorsque l'Empereur l'a sauvé, en y créant un musée des monuments gallo-romains.

Il nous a paru intéressant de rechercher quel avait été l'état de ce vieux château royal sous le règne de Louis XIV, qui en aimait le séjour et qui y passa les meilleurs moments de sa jeunesse. Nous n'avons découvert qu'une seule description contemporaine, qu'on ne connaît pas, parce qu'elle se cache sous la forme d'une lettre en vers et en prose adressée à M[lle] de Scudéry, par Louis Le Laboureur, bailli de Montmorency. Cette déscription est très-exacte, malgré son apparence légère, et elle a d'autant plus d'importance, qu'elle est antérieure aux mutilations et aux changements que le château eut à subir pour devenir la résidence du roi d'Angleterre Jacques II et de sa cour.

La lettre de L. Le Laboureur, qui est fort rare, n'a été imprimée qu'une seule fois, sous ce titre : *La Promenade de Saint-Germain, à mademoiselle de Scudéry* (Paris, G. de Luyne, 1669, in-12 de 66 pages, non compris le titre et le privilége, avec des vignettes gravées par Sébastien Leclerc d'après Lebrun). Nous la reproduisons textuellement, comme un document utile pour l'histoire de l'art. P. L.

LA PROMENADE DE SAINT-GERMAIN,

à mademoiselle de Scudéry.

MADEMOISELLE,

Je ne veux point vous surprendre, préparez-vous à lire une

grande lettre; mais si le discours en est long, la matière en est belle. Avec cela c'est une pièce que l'on a souhaitée de moy et en voicy l'histoire en peu de mots. Nous avons été ces jours passés voir de petits cabinets que le roy s'est fait faire depuis peu à Saint-Germain. Oh! la belle chose! Un de vos amis qui se trouva tout proche de cet admirable lieu, et qui y entra avec nous, veut que je vous en fasse la description. Pour moi, je ne sais pas à quoi il pense. Il aurait bien meilleure grâce de faire lui-même ce qu'il conseille aux autres; et j'ai vingt raisons pour l'en convaincre, dont la moindre est qu'il a cent fois plus d'esprit que moi. Mais il n'importe, la chose est résolue; je lui veux obéir, et vous montrer à tous deux en cette occasion que rien ne m'est impossible quand il s'agit de vous satisfaire.

Vous savez bien que ce chemin si clair
Qu'on voit au ciel pendant la nuit obscure,
Mène au palais du grand dieu Jupiter,
Comme un auteur digne de foi l'assure,
C'est Ovide et cela suffit.
Mais vous ne savez pas peut-estre
Qu'à Saint-Germain, tant le jour que la nuit,
Depuis deux ans on en voit apparaître
Un autre en l'air qu'a voulu qu'on y fît
Monsieur Colbert, des bâtiments le maître.
Il est si beau, si belle en est la vue,
Qu'en y passant, les yeux sont éblouis!
Et ce chemin mène et sert d'avenuë
Aux cabinets de notre Grand Louis.

C'est un haut et magnifique balcon que l'on a fait au vieux château, le long des appartements du roi et de la reine, du côté qui regarde le nord. Cette pièce apporte tant d'ornement et tant de commodité à ce palais, qu'on la croit aussi ancienne que tout le reste du bâtiment. On se persuade qu'elle y a toujours été, parce qu'elle y devait toujours être; et c'est ainsi que l'on est surpris tous les jours en voyant le succès des ordres de ce génie universel qui prend le soin de ces choses et qui sait si bien donner la dernière perfection à tout ce qui dépend de son ministère.

Toute la cour donne le nom de terrasse à ce balcon; et en effet, il est assez large pour mériter qu'on l'appelle ainsi. Vous pouvez juger, après la promenade que vous avez faite ici pendant la saison des cerises, si nous devons nous connaître en belles vues. Quoi qu'il en soit, mademoiselle, je vous dis maintenant en prose qu'il n'y en a point de plus riche au monde ni de mieux variée que celle qui se présente devant la terrasse dont je vous parle. De là on a le plaisir de se promener des yeux dans les jardins du roi et à plus de quatre lieues aux environs, dans des vallons et sur des coteaux qui font une perspective admirable.

Tant de si doux objets; une découverte si avantageuse; le voisinage d'une grande forêt et d'une grande rivière; la pureté de l'air et je ne say combien d'autres belles choses qui se rencontrent heureusement ensemble à Saint-Germain, en font aimer le séjour au roi, et sont cause que le vieux château l'emporte aujourd'hui sur tous les modernes. Voilà ce que c'est que d'avoir eu du commencement la nature favorable! Cela fait bien voir que ce n'est pas la belle architecture qui rend les palais agréables et qui les fait habiter.

Admire qui voudra la pompe de cet art;
La charmante nature a des grâces à part
Qui touchent davantage et les yeux et les âmes.
On ne peut m'opposer de valables raisons :
  Nature fait les belles femmes
    Et les belles maisons.

C'est elle qui donne les belles situations et les beaux paysages; et comme elle ne fait pas de semblables libéralités à tous ceux qui bâtissent, il arrive de là aussi qu'on voit assez de riches bâtiments et peu de belles maisons.

M. Le Brun, avec qui nous avions fait la partie, nous mena d'abord sur cette terrasse; la compagnie fut surprise et charmée d'une vue si accomplie, et il n'y eut personne qui ne s'imaginât estre passé dans l'ancienne Assyrie ou dans l'ancienne Egypte par la machine de quelque songe, et se trouver dans les jardins suspendus, dont on a fait tant de bruit. Cette vision n'était pas si hors de raison qu'on dirait bien, et vous le connaîtrez par la suite. On peut de cette terrasse aller à la chambre du roi, qui s'habillait alors :

En ce lieu néanmoins parurent peu de gardes;
La liberté s'y trouvait comme ailleurs;
Et le nombre des hallebardes
Le cédait à celuy des fleurs.

Nous y marchions entre deux rangs de lauriers-cerises, de tricolores, de jasmins et de tubéreuses, et tandis qu'avec un petit cristal dont je me sers pour allonger ma courte vue, je cherchais notre Montmorency d'où nous étions partis, notre conducteur alla s'assurer de l'ouverture des cabinets, et nous vint rejoindre après avoir obtenu la permission de nous y faire entrer.

Il nous fallait passer devant une porte qui répond de la chambre du roi sur cette terrasse; elle était couverte et si fort assiégée de courtisans, qu'il n'y avait presque point de place pour aller au delà. Le roi était alors auprès de cette porte, et c'est d'où venait une si grande presse. Je tâchai de le voir en passant, mais ce fut en vain; l'éclat de sa personne est si grand que j'en fus frappé, même en ne la voyant pas. J'eus beau avoir recours au petit cristal que je tenais à la main, cela ne servait de rien; au contraire, mon éblouissement s'accrut au lieu de diminuer, et j'expérimentai ainsi la vérité de ces sages paroles qui disent que *celui qui cherche trop curieusement la majesté sera opprimé par la gloire.*

La terrasse finit à trois ou quatre pas au-dessous de cette porte de la chambre du roi, et c'est à cette extrémité que commence, de ce côté-là, le petit appartement que nous allions voir. Il est rangé sur une autre terrasse de plain-pied qui règne tout le long d'une autre face du vieux château, et qui regarde les cours du château neuf. Il y a, au bout de la terrasse où nous étions, une porte qui nous fut ouverte, et alors nous entrâmes dans les lieux tant désirés, où je trouvai encore mille autres sujets d'éblouissement.

En effet, je défie l'imagination la plus riche et la plus heureuse de se former une idée de choses qui puissent montrer tout ensemble tant d'art, tant d'esprit et tant de magnificence. Tous les murs et les plafonds sont revêtus de glaces et de miroirs avec des cadres et des ornements dont l'or fait la moindre richesse. On y marche sur des planchers qui seraient dignes de faire la pompe des plus belles voûtes et d'être au-dessus des têtes les

plus superbes. Ce ne sont que des marbres de toutes les couleurs, des ouvrages en mosaïque et des parquets de pièces de rapport. On y voit, en tous les coins et en cent autres endroits, de grands vases d'argent chargés de fleurs, des pilastres et des termes de même métal qui portent des filigranes d'or, et tout cela me parut si éclatant que, me ressouvenant de la devise du roi,

Je crus en vérité, sans pousser trop les choses,
Estre, par un miracle à nul autre pareil,
Transporté d'ici-bas au palais du Soleil,
Tel qu'on le voit bâti dans les Métamorphoses.
Mais le soleil qui brille en ces lieux enchantés
    N'a point ces ardeurs violentes,
Qui font en mille endroits déserter les cités,
Qui noircissent le teint, qui flétrissent les plantes,
Qui dans l'aride sein des plaines languissantes,
    S'insinuant de tous côtés,
    Vont jusqu'en leurs canaux voûtés
    Sécher les rivières naissantes,
Et n'exposent aux yeux des familles errantes
Que des sablons ingrats de bestes fréquentés.
    L'astre du ciel où nous étions,
Car d'un céleste nom ces beaux lieux semblent dignes,
    Ne répand que de doux rayons
    Et des influences bénignes
    Qui font fleurir ses régions.
Au lieu des chiens brûlants, des dévorants lions,
    Des centaures, des scorpions,
    Et de telles bestes malignes
    Que l'autre visite en son cours,
Celuy-ci fait régner les beaux-arts en nos jours,
    Et son zodiaque pour signes
    En ce lieu n'a que des Amours.

Mais ces Amours sont instruits à toutes les belles et grandes choses; ils se jouent avec les lions et les léopards; ils bâtissent, ils travaillent, ils vont à la chasse, ils manient les armes, et se montrent capables de tout. On en voit de toutes parts qui sont peints sur des glaces, et dont les différentes

postures font autant de doux emblèmes. Mais ce qui est singulier en tous ces tableaux, c'est qu'étant peints derrière les miroirs, les premiers traits que le pinceau y a couchés forment la figure telle qu'on la voit; au lieu que dans la peinture ordinaire, ce sont les derniers coups de pinceau qui l'achèvent et qui la finissent.

M. de Pellisson, qui était au lever du roi et qui se trouva sur la terrasse comme nous passions, entra avec nous dans ce beau palais des Amours. Nous nous y reconnûmes tous les deux avec autant de surprise que de joie; les premières paroles que nous nous dîmes furent de vous, et c'est lui qui m'a conseillé de vous faire le récit de tant de belles choses.

Mais pour m'en acquitter avec honneur, il faudrait que je pusse me ressouvenir ici de tout ce que j'en entendis alors dire à M. le comte de Nogent. Vous connaissez la modestie de M. Le Brun, qui n'est pas moins admirable que ses ouvrages. Il ne parle bien volontiers que des choses qu'il n'a point faites; et comme celles que nous regardions viennent toutes ou de ses mains ou de sa tête, il se contentait de nous les montrer sans nous en faire remarquer l'esprit. M. le comte de Nogent, qui nous a fait la grâce de nous aimer un peu et qui voulut bien alors nous venir joindre, y suppléa merveilleusement.

Il nous expliqua toutes choses, mais avec un esprit qui lui est singulier et à ceux de son nom; en sorte, mademoiselle, que si vous trouvez quelque endroit qui vous plaise dans la description que je vous fais, vous lui en devez avoir toute l'obligation.

Jusqu'ici je ne vous ay parlé que confusément de tout cet admirable bijou; mais, pour vous en donner une idée plus distincte, il faut que je tâche d'imiter le bel ordre que vous gardez dans tous les récits que vous faites. Ces cabinets, car je les nomme ainsi, tant à cause qu'ils tiennent peu de place que parce qu'ils sont joints à la chambre du roi, qu'ils accompagnent; ces cabinets, dis-je, font entre eux un petit appartement entier par les pièces qui le composent. Aussi le roi appelle cela sa chambre particulière, pour en faire la différence d'avec l'autre, qui est ouverte à toute sa cour.

Je vous ai fait entendre que nous y entrâmes par une porte qui est au bout de la terrasse où nous étions venus d'abord; mais je vous y veux donner une autre entrée, pour vous faire voir

chaque chose en son rang, et c'est par la chambre du roi. Admirez un peu le crédit que je me donne ici. Le premier lieu qui se présente de ce côté-là est une antichambre, dont les lambris sont tous de miroirs enrichis d'or : il y en a partout, comme je vous ai dit, et jusqu'aux plafonds.

Au milieu du plafond, qui est sur l'estrade à l'entrée que je vous ai promise, est le portrait d'une beauté accomplie qui tient une pomme d'or, et à la voûte, qui est au delà de l'estrade et qui st enfoncée d'une manière d'architecture fort riche, il y a au fond la figure de Junon, qui tient un sceptre et qui a un paon auprès d'elle.

De ces tableaux incomparables
L'un, par sa pomme d'or et ses charmes connus,
Représente aux regards ce qu'ils aiment le plus,
Ce juste arrangement de choses agréables,
Ces yeux brillants et bien fendus
Cette bouche, ce nez, ces cheveux admirables,
Ces roses, ces lis répandus
Qui cachent de doux homicides;
Tous ces piéges enfin, subtilement tendus,
Où l'on a vu tomber les Dieux et les Alcides,
C'est la beauté.
Et l'autre qu'on a peint sur le même modèle,
C'est Junon pleine de majesté,
Et la suprême autorité,
Altière et jalouse comme elle.

Cette dernière figure toute royale est accompagnée de divers emblèmes qui sont rangés alentour, dans les pans de l'enfoncement de la voûte. Vous ne doutez pas, mademoiselle, que ces emblèmes ne soient peints avec toute l'excellence de l'art; mais vous ne sçavez pas ce qu'ils représentent, et je vais vous l'apprendre. Ce sont les inclinations du roi. Cela devait être touché d'une façon poétique qui fût aussi agréable que judicieuse et spirituelle. C'est ce que l'on a fait, et vous l'allez voir.

Comme les différentes inclinations que l'on a pour les choses sont, à les bien entendre, autant de différents amours qui y portent les hommes dès leur plus tendre jeunesse, on ne pouvait pas mieux, ce me semble, figurer celles du roi, toutes sérieuses

et toutes grandes qu'elles sont, que par de petits Amours appliqués attentivement à ces mêmes choses. Aussi M. Le Brun, qui est un excellent poëte en toutes ses peintures, n'y a pas manqué en celles-ci. Il s'est tout à fait bien servi de ces petits symboles dans un dessein si vaste, et cela produit le plus agréable effet du monde.

Il a considéré différemment les inclinations du roi, les unes comme lui venant oc .a nature, et les autres comme lui étant données par la raison. Les premières, telles que la chasse, la musique et la danse, n'ont pour objet que le seul plaisir, et les autres, comme le commerce et la guerre, regardent le bien et la gloire de l'État.

Pour représenter ces différentes choses, M. Le Brun s'est seıvi partout de mêmes acteurs, mais qui font de différentes actions et qui sont toutes proportionnées à leur âge, ce qui rend la fiction tout à fait agréable.

Ainsi l'on y voit avec grand divertissement un de ces petits Amours chasseurs qui s'est passé la tête dans un cor, qui l'embarrasse; et un autre qui, aimant la musique, touche une viole de ses doigts, et prête en même temps l'oreille fort attentivement, comme si le son que l'on tire de cet instrument avec la main seule pouvait être bien harmonieux.

Surtout je pris plaisir à voir
La posture diverse
De ces jeunes enfants qui marquent le commerce,
Occupés de tout leur pouvoir,
Comme négociants d'un notable savoir,
A tenir leurs journaux, les lire,
Charger, rayer, chiffrer, écrire,
Compter argent, payer et recevoir.
D'autres, pour qui la gloire a de plus nobles charmes,
Dans un cadre opposé cherchent d'autres emplois :
L'un prend l'épée, un autre endosse le harnois;
Et faisant tous l'essay de quelques pièces d'armes
Montrent qu'ils ont le cœur françois,
Qu'ils aiment les fameux exploits
Et qu'ils craignent peu les alarmes.
Mais le peintre savan-

Voulant montrer que bien souvent
Tel se met en campagne et commence la guerre,
Qui ne peut à son gré la terminer après :
En a figuré tout exprès
Un d'entre eux que son casque serre,
Et qui de ses deux bras, trop faibles et trop courts,
Ne pouvant plus l'ôter de sa tête enfantine,
Semble appeller à son secours
La troupe voisine
Des autres Amours.

De là, à main gauche, est une chambre destinée au repos du roi, où l'on voit dans l'enfoncement de la voûte, qui est faite en coupe, trois petits Amours qui sont peints d'une manière inimitable. Ils tiennent tous trois de toutes leurs mains un même lustre avec un empressement merveilleux; et quoiqu'ils paraissent fort empeschés à en soutenir le poids, qui est trop grand pour la petitesse de leur corps, la peinture est si artistement faite qu'on aperçoit néanmoins à leurs yeux et sur leur visage la joie qu'ils ont à éclairer le roi avec ce lustre

Il y en a quatre autres autour d'eux dans le fond de la coupe; mais ils ne leur ressemblent pas. Je n'ai jamais rien vu de si opposé : ils ne respectent aucune puissance, et n'épargnent ni les héros ni les dieux mêmes.

Le premier, pour faire voir qu'il exerce son empire jusque dans les cieux, tient, ce me semble, un cygne et un aigle dont il contraignit autrefois Jupiter de prendre la figure.

Le second, voulant montrer que les enfers n'ont pas moins ressenti aussi son pouvoir, arbore, pour marque de la victoire remportée sur Pluton, le sceptre fourchu de ce dieu, qui, d'ailleurs, représentant la richesse, donne par sa défaite un double triomphe à l'Amour.

Le troisième, qui n'est guère moins fier, se rit de la force guerrière, et se fait un trophée des armes de Mars.

Le dernier ne traite pas mieux la force héroïque : il se joue de la dépouille d'Hercule, et, non content de montrer la massue de ce dompteur de monstres jetée à ses pieds avec une quenouille, le petit emporté prend encore la peau du lion : il se la met sur

la tête et s'en coiffe plaisamment comme s'il en voulait faire une mascarade.

Sur les côtés de la coupe, on voit les divertissements du roy qui sont représentés par ses maisons de plaisance; et l'on y remarque entre autres Saint-Germain, Versailles et Fontainebleau. Mais, parce que le roi a bien montré qu'il fait aussi ses plaisirs des travaux de la guerre, on n'a pas oublié d'en peindre une petite image auprès de cette dernière maison, par la représentation du camp qu'il y a fait faire autrefois. Au plafond de l'alcôve, qui est entourée de force jeunes Amours peints sur les glaces du lambris, on voit le tableau d'une déesse qui n'étale pas seulement tous les charmes de la beauté sur son visage, mais qui répand aussi de ses mains toutes sortes de pièces d'or et d'argent, et qui a encore derrière elle une corne d'abondance dont il sort quantité d'autres richesses.

Il n'est pas besoin, mademoiselle, de vous dire que cette nymphe représente la magnificence; vous devinez des énigmes qui sont bien plus difficiles ; mais que vous semble de la situation que M. Le Brun lui a donnée? Ne trouvez-vous pas qu'il l'a placée bien judicieusement dans le voisinage de tous ces petits audacieux?

N'en déplaise à tous les Amours
Que tant de victoires couronnent,
Cette belle qu'ils environnent,
Prête aux amants de grands secours.

Il y a sur l'estrade un lit à la romaine, dont les rideaux, qui étaient retroussés, sont d'un tissu d'or et d'argent qui me parut un ouvrage aussi nouveau qu'il est riche. Le dossier du lit est un relief d'argent à jour, où l'on voit au côté droit un petit Amour qui conte curieusement les dents d'un lion, et un autre, de l'autre côté, qui tient doucement un léopard au cou.

Il y en a un troisième au-dessus d'eux qui est assis sur un aigle au milieu du dossier, d'où il menace tout le monde d'une flèche qu'il tient couchée sur son arc.

Comme les princes et les souverains n'ont point de plus sûre garde que l'Amour, je m'imagine que celui-là est en faction, et qu'il veille à l'entour du lit du roi; mais tandis qu'il est ainsi à l'erte, on en voit quantité d'autres aux glaces du lambris de l'al-

côve qui sont dans une posture paisible, et qui invitent au repos ceux qui les regardent.

Celui-ci, le doigt sur la bouche,
Semble imposer silence à tous;
Celui-là, fatigué de tirer trop de coups,
Ote son carquois et se couche.
Un, que le grand jour effarouche,
Éteint de son flambeau les feux cuisants et doux;
Un autre enfin, qui n'est ni peureux ni jaloux,
S'endort et fait bien voir qu'aucun soin ne le touche.
Ainsi tous ces Amours promettent le repos;
Et je n'en vis qu'un seul, dans un coin de l'estrade,
Qui se tenait en embuscade,
Et décochait un trait dispos.
Mais ce trait est un coup de maître,
Que l'illustre Lebrun fait là bien à propos :
Sa pensée est d'instruire et de faire connaître
Que l'Amour est un petit traître;
Qu'il s'en faut défier de loin comme de près,
Et qu'en quelque état qu'on puisse être,
Il est bien mal aisé d'échapper à ses traits.

Mais ce jeune aventurier n'est pas encore si dangereux ni si formidable que celui dont je vais vous parler; il y a bien à dire. Il n'est auprès de lui tout au plus que

. . . *de la plebe degli Dei,*

pour me servir des termes de l'Aminte du Tasse; et l'autre, bien au contraire,

E tra grandi e celesti il piu potente.

En voici la raison. C'est que le premier n'a qu'un but et qu'une visée, au lieu que cet autre tient au bout de sa flèche quiconque est si hardi que de le regarder. On a beau changer de place et se tourner de tous côtés, on est toujours à sa merci, toujours à la pointe de son trait; et y eût-il cent personnes à le voir, il les mire tous ensemble, et chacun en particulier. D'ailleurs, il n'épargne ni l'habit ni la profession; et je vous nommerai des gens de notre compagnie qui me parurent tout

embarrassés de voir qu'il donnait sur eux aussi bien que sur les autres.

Pour voir ce mauvais garçon, il faut entrer dans un cabinet qui tient à la chambre que je viens de vous montrer, et qui est la dernière pièce de l'appartement. Il est pris dans une petite tour voisine qui fait le coin des deux terrasses dont nous avons parlé : sa figure est octogone, et l'on y voit des miroirs dans tous les lambris, et des filigranes d'or et d'argent rangées sur la corniche qui règne tout autour, comme dans les deux autres pièces précédentes. Il y a encore dans ce cabinet deux grandes figures d'argent, qui sont si hautes et si bien faites, qu'on en demeure tout surpris en entrant.

L'une représente Apollon,
Lorsque, dans l'aimable vallon
Où serpente le doux Penée,
Joignant la nymphe qui le fuit,
Il n'a de sa course obstinée
Rien que des feuilles pour tout fruit.

C'est de cette belle fugitive qu'est venu en ligne directe le jeune laurier qui est dans votre jardin, et dont vous m'avez promis une couronne quand il sera plus grand.

L'autre figure est aussi belle,
J'eus bien longtemps les yeux dessus;
Mais de dire comme on l'appelle,
Excusez-moi, de grâce, il ne m'en souvient plus.

Le terrible assaillant que je vous ai tant vanté est au plafond de ce cabinet; et comme ses coups sont inévitables, on ne voit aussi partout sur les glaces du lambris que des emblèmes qui ne parlent que de ses prises et de ses conquêtes.

Le cœur fidèle qui est représenté par une colombe qu'un petit Amour tient à la main; l'humeur altière et la causeuse qui sont figurées par de jeunes Amours qui tiennent l'un un paon et l'autre une pie; enfin, je ne sais combien d'autres différents symboles de différents amours sont peints là de toutes parts, comme autant de prisonniers de guerre qui ont été faits par ce victorieux.

Ne croyez pas, mademoiselle, qu'il n'ait point d'autre flèche à tirer que celle qu'il présente ; on lui en apprête à tous moments de nouvelles, et c'est pour cela sans doute que l'on voit dans le même lambris un autre petit Amour à l'écart, qui est occupé à aiguiser et affiler des traits. Il est merveilleusement attentif à son travail, et, pour moi, je pense que c'est un officier des plus experts à qui le prince qui est au plafond a donné particulièrement cette charge dans sa maison.

Il y a dans l'ouverture de la cheminée un grand vase d'argent qui fait cent petites fontaines jaillissantes à discrétion ; et cela sert, quand on veut, à rafraîchir agréablement le lieu en été. Au manteau de cette cheminée, on voit les quatre éléments en quatre figures séparées qui composent un carré ; et dans le milieu est un Amour triomphant, qui, avec toutes ces figures élémentaires jointes ensemble, tient un portrait merveilleux dont il tire toute sa gloire et toute sa puissance,

Tout fier de tenir cette image,
Il insulte aux plus grands vainqueurs,
De ce qu'ils n'ont autre avantage
Que d'accroître leur héritage
Par la force et par les rigueurs
Que Bellone met en usage.
Au lieu qu'au seul aspect de ce charmant visage,
Il est maître absolu des plus rebelles cœurs,
Qui viennent tous lui rendre un volontaire hommage.
Là, tel qu'il fut jadis quand de l'affreux chaos,
Fâché de voir le trouble énorme,
Il chassa de la masse informe
La haine et le désordre enclos,
On le voit gouverner l'air, le feu, l'eau, la terre,
Et de ces ennemis adoucissant la guerre,
Donner à l'univers la paix et le repos.

Avouez, mademoiselle, que vous êtes éblouie de tant de belles choses, et que vous seriez bien aise de trouver maintenant quelque grotte où vous puissiez vous délasser, et prendre un peu de rafraîchissement. Je me doute que cela ne vous déplairait pas.

Eh bien, vous allez être servie à point nommé ; il y en a une

ici tout proche, où vous verrez, entre autres choses, un jet d'eau de plus de dix pieds de hauteur, et la plus charmante cascade qu'il y ait au monde. Il ne faut que repasser dans l'antichambre, par où je vous ai fait entrer de la chambre du roi.

Vous ne me croyez pas; car quelle apparence qu'on puisse trouver une grotte, avec des jets d'eau et des cascades sur un balcon? Mais il fallait cela aussi pour achever l'enchantement. Venez donc, s'il vous plaît, et faites-moi l'honneur de me suivre jusqu'à l'autre bout de ce petit palais. Au delà de l'estrade de l'antichambre, à main droite, vis-à-vis des beaux lieux que je viens de vous faire voir, se trouve cette admirable grotte, où, du milieu du plancher, qui est d'un marbre de toutes couleurs, il sort un gros jet d'eau qui va jusqu'au plafond attaquer un petit Amour qui tient un foudre.

A voir cet Amour au travers de l'eau qui le couvre, on dirait qu'il s'offense de l'insulte que lui fait son ennemie, et même, dans le mouvement de l'eau, il semble qu'il se trémousse, comme s'il voulait lâcher la foudre qu'il tient toute prête sur elle. Mais cette eau se moque de sa colère et de ses menaces; et, non contente de lui porter son bouillon jusque dans le nez, elle fait encore passer la figure de son jet au travers des glaces du plafond, et forme ainsi un second jet au-dessus de ce petit foudroyant, qui, par cet agréable prestige, a l'affront encore de paraître enfermé entre deux eaux jaillissantes.

Au côté le plus apparent de la grotte, contre un mur tout revêtu de marbre, et justement au milieu de ce mur, il y a le relief d'un Neptune qui est représenté sur son char tiré par des chevaux marins. Cette figure, qui est d'argent, déploie de tous côtés quantité de petites nappes d'eau les plus agréables du monde, et fait ainsi la belle cascade que je vous ai promise.

Mais ce n'est pas la seule figure qui soit dans cette grotte; j'y en vis quatre autres qui ne lui cèdent nullement, ni pour la matière, ni pour la forme. Ce sont des Amours que je n'oserais appeler petits comme les autres, parce qu'ils me parurent d'une taille assez grande. Ils portent chacun sur leur tête une corbeille chargée de fruits, qui font une infinité de jets d'eau; mais le jet du milieu de la corbeille, comme le plus haut et le plus fort, domine sur tous les autres, qui se contentent de noyer ces fruits et de faire une douce pluie à l'entour de ces jeunes enfants.

Chacun d'eux est dans une grande coquille, assis cavalièrement sur un dauphin qui jette aussi de l'eau; et ces divers jaillissements se rassemblant dans cette coquille, qui est soutenue par de petits tritons dorés, toute l'eau se répand de là en même temps dans des bassins de marbre blanc, et fait, en tombant, comme une menue grille d'argent qui emprisonne ces petits dieux marins.

Tous les autres ornements sont de même; on n'a jamais vu encore un si beau coquillage; et ce n'est pas seulement à cause qu'il est enrichi de quantité de branches de corail de toutes couleurs, mais aussi parce qu'il est arrangé avec tout l'art imaginable.

L'ouvrier s'est acquitté en cela tout à fait bien de son devoir.

Ce ne sont que festons, arcs, fruits, pampres, raisins,
Et la peinture encore animant ces rocailles,
Y figure partout à l'entour des murailles
Mille petits Amours marins,
Les uns assis sur des écailles,
Et les autres sur des dauphins.

Mais ce n'est pas tout encore : cette grotte en produit plusieurs autres, et cela se fait par les miroirs qui sont aux lambris et aux plafonds des chambres, qui représentent tous cette grotte à l'envi l'un de l'autre; en sorte que lorsqu'on luy donne l'eau, on voit aussitôt cent cascades pour une, et infinis jets qui se reproduisent de tous côtés. Chaque glace renvoie aux autres la figure des objets qu'elle reçoit; et ce que l'une n'a pas directement, elle l'emprunte de quelqu'une de ses voisines. Ainsi, rien ne se perd dans ces miroirs, et l'œil y retrouve presque partout l'image de bien des choses qu'il a vues réellement en ces lieux, mais qui ne se peuvent plus voir de la place où l'on est. En voici un exemple.

On ne saurait voir de l'estrade de l'antichambre le véritable Neptune qui est dans la grotte, parce qu'il est derrière un mur qui le cache. Cependant, on ne laisse pas d'entrevoir la figure dans les miroirs de cette estrade, et cela vient d'une seule glace assez éloignée que ce Neptune regarde de loin, laquelle, après en avoir reçu l'image, la distribue ensuite à toutes les autres glaces.

Il y a même quantité d'arbres des jardins d'alentour qui se viennent mirer aussi dans ces chambres par les fenêtres qui répondent sur le balcon ; ce qui fait autant de tableaux, de paysages qu'il y a de miroirs. Je vous donne à penser, mademoiselle, si de tels tableaux sont naturels et si ces arbres sont bien représentés.

Nous nous vîmes sous leur ombrage,
Et vîmes aussi des oiseaux,
Qui passaient dans la cour entre les deux châteaux,
Peindre dans ces miroirs leur vol et leur plumage.

Voici bien d'autres choses que j'ai à vous dire, et c'est où j'aurais grand besoin de votre secours pour les exprimer dignement. Agréez donc, s'il vous plaît, que je vous invoque en cet endroit comme la maîtresse du Parnasse, et que je vous prie de me prêter votre plume pour un moment. Encore une fois, j'en aurais grand besoin, et ce serait afin de pouvoir vous dire avec toute la force et la délicatesse de notre langue que le roi vint en ces beaux lieux comme nous étions si fort occupés à les admirer, et qu'il nous fit voir dans ce temps-là celui qui est le mieux fait de tout son royaume. Il était seul et ne fut jamais vêtu plus simplement; cependant, il effaçait la pompe et la magnificence même.

Alors, je vis en sa personne
Tout ce riche appareil de gloire et de splendeur
Qui peut accompagner une vaste couronne,
Et par le saint respect que la Majesté donne,
Fait la véritable grandeur.
Je vis dans ses regards, sur son front, en son geste,
Parmi les grâces, les appas,
Tout ce qu'on peut voir ici-bas
De fort, d'auguste et de céleste.
Je ne m'étonnay plus de ses divins explois,
De ses succès, de ses conquestes ;
Et je dis alors plusieurs fois :
Louis est un miracle, il est le roi des rois.
Il est né pour ranger l'univers sous ses lois,
Et mettre sous son joug les plus superbes têtes!

Avec lui l'allégresse entra dans tous ces lieux,
Et soudain les miroirs, avides
De faire le portrait de ce victorieux,
Quittant tout autre objet, eurent leurs glaces vides,
Pour ne plus figurer qu'un Louis à nos yeux.
Je ne vis plus alors que ce roi glorieux;
Son image partout me parut éclatante,
Et ravi de la voir si belle et si fréquente,
Moi qui brûle pour lui d'un zèle ambitieux,
Je crus voir du ciel radieux
Descendre autour de moi la machine roulante
Et me trouver parmi les dieux.

Après que le roi s'en fut allé et que j'eus un peu recueilli mes esprits, que sa présence avait mis en désordre, je vins à faire réflexion sur son merveilleux naturel à propos du bel endroit où nous étions. Je ne pouvais assez le louer de la force qu'il a dans ses affaires et de la délicatesse qu'il montre dans ses divertissements; j'admirais que, dans les grands desseins qu'il médite pour le salut et la gloire de son État, il pût encore penser à toutes les belles choses et les ordonner avec une connaissance si parfaite et si universelle.

En effet, il se partage en cent occupations différentes, et il est tout entier à chacune.

Il règle ses finances, il assure le repos à ses sujets, il assiste ses alliés, il réprime les infidèles, et, au milieu de tout cela, il ne laisse pas de cultiver les arts et les sciences. Faut-il qu'il fasse la guerre, il en dresse le plan dans son cabinet; il l'exécute aussitôt lui-même à la campagne, malgré les ardeurs de l'été et les glaces de l'hiver; et c'est, mademoiselle, ce qui vous l'a fait appeler si heureusement : *le héros de toutes les saisons*.

Est-il sollicité par ses voisins de faire la paix, il arrête, à leur prière, le torrent de ses armes, que nulle force étrangère ne pouvait ni retenir, ni soutenir. Il donne seul la paix à toute l'Europe; et après avoir joint des provinces entières à son royaume, non-seulement il essaye de l'enrichir par l'établissement du commerce et des manufactures, mais il travaille encore tous les jours à l'orner par les palais et les maisons qu'il y fait bâtir ou qu'il embellit.

Ces nobles divertissements méritent des louanges aussi bien que les travaux les plus sérieux. Il est beau de se jouer quelquefois de la sorte et les rois n'ont que trop d'illustres exemples qui les y invitent.

Ainsi, la haute intelligence
Qui gouverne cet univers,
Après tant d'ouvrages divers,
Tant d'astres, de fleuves, de mers
Qui montrent sa toute-puissance,
Veut bien, pour récréer les yeux,
S'exercer encore en tous lieux
A cent autres petits ouvrages.
Tantôt sur des moules nouveaux,
Faits de ses mains doctes et sages,
Elle se plaît, le long des eaux,
A former divers coquillages;
Tantôt elle descend jusqu'en nos jardinages
Pour y peindre toutes les fleurs;
Et dans les champs et les bocages,
Enseignant aux oiseaux de différents ramages,
On la voit de mille couleurs
Distinguer encor leurs plumages.

Mais, c'est assez de vers et de prose; je prends un peu trop l'essor : il est temps de me reposer et de finir cette lettre, qui vous assurera de mes respects et que je suis,

MADEMOISELLE.

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

LE LABOUREUR.

De Montmorency, ce 4 septembre 1669.

QUINOT, LE CURIEUX.

Lettre à M. Paul Lacroix (1).

Monsieur et ami,

Vous pouvez juger par vous-même du talent de Werner en voyant, au Musée des dessins du Louvre, trois grandes miniatures qui doivent être au nombre de ses *capi d'opera*. Sauf une, assez élégante, un Repos de Diane dans une forêt, où les têtes pourraient bien être des portraits de quelques-uns des satellites féminins de l'astre du grand roi, les deux autres, un Louis XIV dans le char du Soleil et accompagné des Heures, et un autre Louis XIV vainqueur du serpent Python, sont, en même temps que d'un dessin lourdement maniéré, d'une mythologie singulièrement représentée et voisine du ridicule. C'est un artiste, et cela n'arrive que trop souvent, qui ne gagne pas à être connu; il fait moins bonne figure dans un Musée que dans les dictionnaires biographiques, où l'on dit tout ce qu'on sait, non pas parce que cela est important, mais parce qu'on le sait, et le tout est utile à d'autres quand ils se trouvent en avoir besoin. Vous n'en avez pas moins eu raison de réimprimer les vers de Bahier, qui, pour un Oratorien, se paganise par son talent, et de les mettre dans leur vrai milieu en les réunissant à des documents artistiques. Mais peut-être avez-vous eu tort de vous fier aux plus récents éditeurs des œuvres choisies de Quinault, qui, en signalant ces vers, se sont empressés, sans examen, de les dédier à l'auteur d'*Armide*, et de les enlever à leur vrai patron, en gratifiant le poëte d'un cabinet qui me paraît imaginaire.

Je sais bien que Quinault n'est pas sans avoir eu d'accointances avec les artistes de son temps; sans parler des machinistes et des décorateurs successifs de ses opéras, Corelli, Vigaroni, Bérain, il marie l'une de ses filles à M. Le Brun, auditeur des comptes, propre neveu de Charles Le Brun; il a décrit les magnificences de Sceaux dans un poëme dont M. Dehire avait le

(1) Voir la livraison du mois de novembre 1863.

manuscrit original et qui n'a été imprimé que dans les œuvres choisies publiées par Didot en 1811 et par Crapelet en 1824; peut-être même le poëme a-t-il été écrit autant en l'honneur de Le Brun que de Colbert. Mais cela ne suffit pas pour le gratifier des miniatures de Werner, qui appartenaient en réalité à un curieux de province.

Remarquez d'abord qu'il serait assez singulier que La Fontaine, ami de Boileau, eût inséré à la suite de ses propres vers une pièce à l'éloge de Quinault, que Boileau raillait et qui était l'ami de Perrault aussi bien que de Lulli.

Remarquez encore qu'il serait également singulier, que pour louer en vers des œuvres à lui appartenant, un poëte confessât une sorte d'impuissance en passant parole à un voisin. De plus, comment celui-ci n'aurait-il fait aucune allusion à ce fait? Ne devait-il pas dire, presque forcément, que, s'il apportait de l'eau à la rivière et du bois à la forêt, c'est qu'on l'y avait forcé et que celui qui lui demande des vers, s'en serait mieux tiré que lui. Il y avait là toutes sortes de fadeurs inévitables, dont il n'y a pas la moindre trace dans les vers de Bahier; il ne parlerait pas autrement à M. Jourdain, le prosateur par excellence. Mais, pour revenir au point principal, Quinault est, de toutes façons, en dehors du monde de La Fontaine; pour rendre raison de la présence des vers de Bahier dans les œuvres de La Fontaine, c'est dans le monde de celui-ci qu'il faut chercher.

Si l'on se souvient qu'en s'adressant à un certain M. Simon de Troyes, intendant de M. de la Feuillade, La Fontaine lui dit, en parlant de Girardon, autre Troyen, leur ami commun :

Votre Phidias et le mien,

on est précisément sur la route. En effet, dans la vie de Girardon, il y a un M. Quinot. Écoutons Grosley, dans le mémoire qu'il adressait à Lepicié : « Girardon revint à Troyes en 1650. M. Quinot, gentilhomme de cette ville, à qui un goût décidé pour les beaux-arts avait fait donner le surnom de *Curieux*, le fit travailler. Girardon fit, dans sa maison, qui est aujourd'hui l'hôtel de M. le grand bailli de Champagne, des bustes et plusieurs ornements pour les portes et les cheminées; on admire principalement, sur une des cheminées de cette maison, deux statues de grandeur humaine avec un vase au milieu. Ces

ouvrages sont dans le goût de l'antique et terminés avec autant de correction que de propreté. L'année suivante, Girardon se rendit à Paris... Il avait de M. Quinot des lettres de recommandation pour M. Colbert et pour M. Mignard ; M. Colbert lui promit tout ce qu'il pouvait lui promettre, et M. Mignard se servit de son crédit pour faire paroître les talents de son jeune compatriote. » Voilà un curieux dont les connaissances valent quelque chose pour un débutant, et le premier ministre et le peintre de la reine-mère ; par bonheur, celui-ci vient de finir pour elle la coupole du Val-de-Grâce, et il fait entrer Girardon, sous les Anguiers, dans les travaux de sculpture de la même construction. Aussi l'artiste, reconnaissant, fit-il, en 1691, « le buste de M. Quinot, le *Curieux,* qu'il a toujours regardé comme le premier auteur de sa fortune (*Mémoires inédits des Académiciens*, t. I, p. 295, 296, 301). »

Or, si Girardon, l'obligé de ce *Curieux*, « était très-lié avec La Fontaine, Boileau et Santeuil, et n'entreprenait point de sujet de l'histoire ou de la fable sans prendre leur avis (*ibidem*, p. 302), » M. Simon, qui était très-lié avec La Fontaine, — lui et son frère obtinrent à Troyes, pour le fils du fabuliste, un emploi dans les aides, — n'était pas moins lié avec ce même M. Quinot; en effet, dans un ballet sur la paix de Nimègue, déclamé, chanté et dansé en 1678 à Troyes, par le petit monde des frères Simon, M. Quinot était indiqué, à la marge, sur l'exemplaire de Grosley, comme chargé de dire l'une des entrées. C'est dans ses mémoires sur les Troyens célèbres, imprimés après sa mort, que Grosley nous apprend cela à l'article de M. Simon (*OEuvres inédites* publiées par Patris-Debreuil, 1813, in-8°, t. II, 385), et, comme il savait tous ses Troyens par le menu, il ajoute : « Ce M. Quinot habitait à Troyes une maison remarquable, et par divers morceaux d'ornements exécutés par Girardon lui-même et qui viennent d'être détruits, et par une collection, aussi nombreuse que bien choisie, de tableaux et d'histoire naturelle. Par une suite de ses liaisons avec Troyes, La Fontaine avait inséré, dans le *Recueil de poésies* publié sous son nom en 1671, une peinture poétique des tableaux en mignature de M. Quinot de la main de Joseph Werner; cette peinture remplit quatorze pages du second volume de ce recueil. En 1745, le hasard me procura, dans la diligence de Lyon, la vue d'une partie de ces

tableaux, entre les mains d'un brocanteur, qui allait leur chercher marchand dans les cours d'Allemagne. Ils me parurent exquis pour la composition et pour l'exécution. »

Voilà, comme vous voyez, qui ne laisse aucune place au doute, et nous en aurons fini de Quinot, le *Curieux*, en disant, d'après une autre note de Grosley, qu'il s'appelait Eustache, qu'il était fils d'un avocat au Conseil, nommé Jacob Quinot, et qu'il mourut le 8 novembre 1701 (*Ibidem*, t. II, p. 338). Il ne resterait qu'à apurer la question du père Bahier, de qui vous n'avez rien dit, et à propos duquel je ne puis qu'imiter votre silence; mais la question n'était pas là. Quant à Quinault, il ne perd rien à restituer la qualité de curieux à son homonyme, qui n'a rien autre chose pour lui; il reste à Quinault et *Thésée*, et *Armide*, et le premier acte d'*Atys*, ce qui vaut mieux que toutes les miniatures de Werner. *Yours truly*.

Anatole de Montaiglon.

Sannois, 31 octobre 1863.

MÉMOIRE

SUR L'ARCHITECTURE DU MOYEN AGE (1).

A l'époque de la renaissance de la littérature ancienne, on se passionna pour les arts des Romains au point d'en concevoir de fâcheux préjugés contre tout ce qui avait été fait depuis le bouleversement de l'empire par les Goths. Les monuments les plus différents, érigés pendant le cours de dix siècles, furent pour ainsi dire frappés d'anathème; on s'accoutuma à les qualifier du nom de gothiques, sans penser que le peuple duquel on emprunta ce nom, disparut en peu de temps de la scène européenne, et se perdit parmi les nations qu'il avait d'abord vaincues. On réfléchit encore moins que cette admiration fanatique et ce culte superstitieux des Romains qui faisaient traiter de barbare tout ce qui ne venait point de la grande nation, conduisaient à une autre sorte de barbarie, le mépris des ancêtres. La présomption qui avait enfanté cette erreur, était si forte et l'indolence si grande, que, malgré les dissertations savantes de Muratori et des auteurs du nouveau traité diplomatique, publiées dans le siècle passé, on

(1) Cet excellent mémoire, écrit en français en 1823, par l'illustre archéologue allemand Sulpice Boisserée, originaire de Cologne, est encore peut-être la plus savante et la plus ingénieuse appréciation qu'on ait faite de l'architecture du moyen âge, dite *gothique*. Il est absolument inconnu en France, quoiqu'il ait été publié dans le tome XXIV de la *Revue encyclopédique*, en 1824, avec cette note qui renferme quelques indications bibliographiques bonnes à conserver : « Ce mémoire « original et inédit, qui nous a été communiqué par l'auteur, M. Sulpice Boisserée « de Stuttgart, pendant son séjour à Paris, a été lu dans une séance de l'Académie « des Beaux-Arts de l'Institut, le 13 septembre 1823. Le même mémoire avait fixé « l'attention de plusieurs savants en Allemagne, et l'un d'eux en a fait une traduc- « tion allemande qui a été insérée, en décembre 1823, dans le journal publié à « Stuttgart, par M. Cotta, sous le titre de *Kunstblatt (Feuille des Arts)*. » Nous nous proposons de consacrer une notice spéciale à Sulpice Boisserée, créateur de la collection d'anciennes peintures allemandes et flamandes, qu'on admire aujourd'hui au Musée de Munich. Il est à désirer qu'on mette au jour les nombreux travaux inédits de ce docte et intelligent ami des arts du moyen âge.

N. DU R.

persista à caractériser comme gothique tout ce qui appartenait aux époques les plus différentes du moyen âge. Il était réservé à un temps plus impartial, où l'étude de l'histoire et des antiquités a pris un plus libre essor, d'examiner de sang-froid et d'apprécier avec calme tout ce que les nations plus ou moins civilisées ont fait d'utile, de grand et de beau. On a totalement abandonné, de nos jours, cette admiration exclusive pour les Romains; on a voulu remonter avec plus de soin à la source des beautés classiques; mais en acquérant une connaissance de plus en plus approfondie des antiquités grecques, on n'a point dédaigné de faire encore des recherches étendues sur les monuments de l'Égypte, de la Perse et même de l'Indoustan, et l'on a enfin senti qu'en étudiant l'histoire de la civilisation des peuples et des siècles les plus reculés, il était honteux de rester dans l'ignorance à l'égard de celle de nos pères. De là sont résultés plusieurs travaux remarquables sur la littérature, la poésie et les arts du dessin dans le moyen âge.

C'est surtout à l'architecture que les premiers travaux ont été consacrés, et c'est particulièrement en Angleterre que l'on a publié de nombreux traités et des collections de gravures sur l'ancienne architecture d'église.

Tous les auteurs, tant en France qu'en Italie, en Allemagne et en Angleterre, qui se sont occupés de ce sujet avec une attention sérieuse et une érudition profonde, reconnaissent, comme nos propres recherches l'ont aussi constaté, que les monuments érigés depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la moitié du XII[e] siècle, sont construits avec des arcs et des voûtes à plein cintre; que ce n'est qu'à cette dernière époque que l'arc pointu ou en ogive a été employé, et qu'il en est résulté, au commencement du XIII[e] siècle, un changement total dans l'architecture. On a également distingué différentes époques, soit dans l'architecture à plein cintre, soit dans celle à ogive. Mais ce qu'il importe le plus de connaître : l'origine et le système de cette architecture à ogive tout à la fois légère et gigantesque, hardie et imposante, n'a pas encore été l'objet de recherches assez approfondies. Telle est la tâche que nous avons essayé de remplir, en adoptant une marche qui n'avait pas été suivie jusqu'ici dans cette matière.

Il nous a paru nécessaire, avant tout, d'analyser un des prin-

cipaux monuments de l'architecture à ogive, afin d'acquérir une connaissance exacte et détaillée des principes et des règles de ce genre d'architecture. Cette étude offrait de grandes difficultés, parce qu'une destinée funeste a empêché qu'aucun des édifices les plus remarquables ne fût entièrement terminé. Cependant, à force de soins et d'investigations, nous avons réussi à retrouver les plans de plusieurs de ces monuments et nous nous sommes convaincu que le plus beau d'entre eux était la cathédrale de Cologne. Tous les fondements de ce merveilleux édifice et toutes les parties terminées sont construits d'après un seul plan.

Aussi possède-t-on encore le dessin original des clochers, de sorte que, si l'on réunit ce qui est terminé à ce qui est resté sans exécution, on en forme un ensemble dont l'harmonie et l'unité sont parfaites, et tel que l'avait conçu le génie de l'architecte.

C'est ce qui nous a décidé à choisir ce monument pour type de l'architecture à arc pointu : nous en avons nous-même pris les dimensions, que nous avons fait constater par des hommes de l'art; nous avons ébauché les dessins avec les restaurations nécessaires, que nous avons ensuite fait exécuter sous nos yeux par les dessinateurs les plus habiles et graver par les meilleurs artistes.

Après avoir établi par ce travail une base sûre et solide pour la critique, et un point de comparaison auquel nous pouvions nous fier, nous avons examiné, autant que nous l'avons pu, les principaux monuments d'architecture, non-seulement du culte chrétien, mais encore du culte mahométan, antérieurs et postérieurs à l'introduction de l'arc pointu, et nous avons même fait mesurer et dessiner une série de monuments inédits, qui présentera, dans 72 planches lithographiées, les différentes modifications que l'architecture a subies du VIIe jusqu'au XIIIe siècle. Ces dessins formeront un ouvrage qui servira d'appui à une partie de nos recherches. On y trouvera les preuves que les anciennes basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul, à Rome, et le temple de Sainte-Sophie, à Byzance, ont servi de prototypes pour toutes les églises que l'on a construites, en Europe, dans les premiers siècles du moyen âge. On y verra comment on a tout à la fois imité la coupole de Sainte-Sophie et le corps des basiliques romaines, avec leur chœur en demi-cercle, et comment de cette combinaison est résulté un genre d'architecture qui, dans les pays

de l'Ouest et du Nord, c'est-à-dire, dans la France septentrionale, en Angleterre et en Allemagne, a bientôt pris une physionomie particulière, parce que l'invention des cloches a obligé d'ajouter des tours aux églises. En Italie et dans les autres pays du Midi, les principaux édifices, même à des époques plus avancées, par exemple, au XIe siècle, la cathédrale de Pise, furent construits en grande partie avec des colonnes précieuses, tirées des ruines d'édifices grecs ou romains, qui ne pouvaient pas supporter les masses pesantes des tours; et d'ailleurs, les fâcheux effets des tremblements de terre, que l'on a souvent à craindre dans ces pays, faisaient déjà sentir la nécessité d'isoler les clochers de l'église, en sorte que cette importante partie n'y put pas avoir une si grande influence sur l'architecture que dans l'Ouest et le Nord de l'Europe. Là, les essais qui furent faits pour joindre les tours au corps du bâtiment et pour les mettre en harmonie avec l'ensemble de l'église, produisirent cette direction vers le haut, qui, secondée par les idées religieuses et par l'esprit poétique du siècle, devint de plus en plus le caractère prédominant de l'architecture d'église.

Tantôt on plaça deux petits clochers auprès de la coupole et une grosse tour à l'entrée principale de l'église; tantôt on érigea une grosse tour au-dessus de la coupole même, ou l'on éleva deux coupoles sur deux parties transversales que l'on pratiqua aux extrémités de la nef, vers l'Est et l'Ouest, et on accompagna chaque coupole de deux petits clochers; enfin, au commencement du XIIe siècle, on abandonna presque entièrement les coupoles, et l'on érigea soit une grande tour au-dessus de l'entrée et deux à côté du chœur, soit deux tours à l'entrée et une sur le milieu de la partie transversale.

Pour mieux proportionner le corps du bâtiment avec les hautes masses des tours, on tâcha de donner une élévation toujours plus grande aux voûtes, ce qui ne put s'opérer qu'en resserrant les arcades, de manière qu'il en résulta un changement sensible dans le rapport de la largeur à la hauteur. Au temps de Charlemagne, cette proportion était de 1 à 1/2, et dans le commencement du XIIe siècle, nous la trouvons de 1 à 2. Mais on n'employait dans toutes ces constructions que des arcs et des voûtes à plein cintre qui exigeaient pour soutiens de gros piliers et des murs très-forts; les fenêtres étaient, par conséquent, encore

assez étroites; elles se terminaient également en plein cintre, et l'on n'y employait que rarement et partiellement du verre colorié; enfin, toutes les décorations en sculpture et en peinture imitaient le genre des Byzantins et des Romains du Bas Empire.

Par ces raisons, nous croyons que le nom de byzantine-romane serait le plus propre à désigner cette architecture intermédiaire. Les noms de saxonne et normande qu'elle a reçus, en Angleterre, ont tout aussi peu de rapport avec son caractère que celui de lombarde, que l'on employé en Italie. Ces dénominations ne désignent, en effet, que l'époque où ce genre d'architecture a été cultivé chez les peuples dont il porte le nom; il faudrait donc pour chaque pays une dénomination particulière, tandis qu'à quelques modifications près, le genre a été réellement partout le même.

Nous avons parlé des vitraux peints; c'est une partie qui contribua tout autant que les clochers à préparer une révolution totale dans l'architecture d'église, mais ce ne fut que l'emploi de l'arc en ogive construit sur le triangle équilatéral qui décida de cette révolution. Cet arc, qui de tous exige le moins de contreforts lorsqu'on l'emploie pour les voûtes, offrit aux architectes la possibilité d'élever les bâtiments à une hauteur extraordinaire, et la peinture sur verre leur permit de pratiquer de vastes fenêtres, sans donner trop de jour, là où ils auraient été réduits à construire des massifs. Par ce moyen, ils purent éviter toutes les masses inutiles; ils purent, pour ainsi dire, faire des murailles transparentes, et donner une légèreté prodigieuse à leurs édifices.

Alors, la voûte en arc pointu, soutenu par des colonnes composées de différents fûts, devint le type pour l'intérieur, tandis que la même voûte, surmontée d'un fronton et appuyée par des piliers butants ou par deux tours couronnées de pyramides, devint le type de l'extérieur de l'église.

Ce petit nombre de formes fondamentales fut répété avec les modifications et les variations nécessaires dans toutes les parties principales de l'édifice. La direction vers le haut prédominait dans toutes les proportions, et les lignes perpendiculaires et pyramidales dans tous les membres. Les voûtes en ogive, soutenues par des faisceaux de colonnes et par des arêtes, rendaient

les arcades assez semblables aux allées d'arbres dont les branches se croisent; et c'est ainsi que l'architecture d'église, en développant ses formes purement géométriques, offrait dans son exécution quelque chose qui la rapprochait, jusqu'à un certain point, de l'ordonnance végétale. Mais il lui manquait un caractère de ressemblance décisive qui est tout particulier à cette architecture. On ne voyait pas encore les murs de ces monuments et les pyramides des tours percées à jour; on n'y trouvait pas cette multiplicité de moulures et de baguettes répétant à la fois et variant le type de l'ensemble jusque dans les moindres détails; il manquait enfin cette belle et riche décoration de feuillages indigènes qui semblent éclore de toutes parts. Ce dernier développement était tout à fait du domaine d'un génie inventeur. Les principaux éléments existaient depuis longtemps épars : ils s'étaient trouvés enfin réunis par des circonstances heureuses; mais, pour faire sortir de ces éléments une nouvelle création, il fallait un génie dont le coup d'œil sûr, saisissant le rapport des formes géométriques avec les formes végétales, fît éclore, comme par enchantement, cet harmonieux ensemble d'architecture que nous admirons tant dans les belles cathédrales des XIII[e] et XIV[e] siècles qui décorent toute l'Europe, et particulièrement la France, l'Allemagne et l'Angleterre. C'est à ce génie inconnu que nous désirons élever un monument par notre ouvrage sur la cathédrale de Cologne (1).

Bien loin de chercher l'origine de cette architecture dans l'Orient, nous sommes plutôt convaincu qu'il faut la chercher dans le Nord de la France, ou dans l'ouest de l'ancien empire germanique, y compris les Pays-Bas. Nous avons déjà indiqué, dans la première partie de nos recherches, publiées avec les planches de la cathédrale de Cologne, les raisons qui nous font attribuer aux Allemands, sinon l'invention, du moins le plus grand perfectionnement de cette admirable architecture; nous avons dit aussi par quels motifs on peut la nommer l'architecture germanique, comme on continue encore de le faire en Espagne et en Italie. Dans la troisième partie de nos recherches, consacrée au développement des mêmes idées, nous dirons pourquoi

(1) L'ouvrage enrichi de gravures et très-intéressant pour l'histoire de l'art, dont ce mémoire est comme l'*introduction*, sera l'objet d'un examen particulier dans notre recueil, aussitôt qu'il nous sera parvenu.

notre opinion sur l'origine de l'architecture dont il s'agit reste indécise entre la France et l'Allemagne ; et, d'après ces raisons et l'indécision même qui en est le résultat, nous serons également fondé à ne donner à cette architecture, rigoureusement parlant, que le nom d'*architecture à ogive*.

Si à présent on demande pourquoi nous contestons l'invention de cette architecture à l'Orient, nous répondrons que la ressemblance qui se trouve entre l'architecture à arc pointu et celle des Mahométans est trop légère pour que l'on puisse faire dériver la première de la seconde, et que même des données historiques s'y opposent formellement. D'abord, les Arabes ont pris dans les cloîtres byzantins et dans la coupole de Sainte-Sophie le type principal de leur mosquée : c'est une cour carrée entourée de portiques aboutissant à une salle ou chapelle, qui sert de sanctuaire, et à un mausolée surmonté d'une coupole et dans lequel repose le corps du fondateur ; et ce type, ils l'ont conservé à peu près sans altération jusqu'à nos jours. En outre, les monuments des Mahométans en Perse, dans l'Asie Mineure, en Syrie, en Égypte, sur la côte de l'Afrique et en Espagne, érigés dans le XIIe siècle, sont tous construits, autant que nous en avons connaissance, avec des arcs en plein cintre, ou avec ces arcs bizarres, rentrant sur eux-mêmes, que l'on appelle arcs en fer à cheval, et qui sont en effet de l'invention des Arabes ; l'arc pointu, au contraire, ne se trouve dans les monuments de l'Orient que depuis le XIIIe siècle.

On chercherait en vain dans les monuments de l'Orient cette tendance prédominante des proportions et des formes vers le haut, ce système de voûtes et de pyramides dérivé du triangle équilatéral et cette riche décoration végétale qui sont les caractères distinctifs de l'architecture à arc pointu. De plus, la proportion de la largeur à la hauteur, dans les parties principales de l'architecture arabe, est la même que nous avons indiquée pour l'architecture byzantine romane ; en général, elle ne surpasse point, dans les arcades, la proportion de 1 à 2 ; encore moins atteint-elle la proportion de 1 à 3, qui est celle de tous les beaux monuments de l'architecture à ogive. Les colonnes de l'architecture arabe sont autrement composées et proportionnées, et n'ont jamais l'élévation des colonnes de nos cathédrales ; les chapiteaux sont dans le genre byzantin, et ils sont, comme tout le

reste de l'édifice, décorés d'arabesques qui imitent les ornements et les broderies d'étoffes, entremêlées d'inscriptions.

Outre cela, il nous reste à faire observer, ce qui n'avait pas encore été dit et ce qui sera démontré dans nos recherches, qu'entre autres idées religieuses, celle de la Jérusalem céleste bâtie de pierres précieuses eut la plus grande influence sur le développement de l'architecture d'église, et particulièrement sur l'emploi étendu des vitraux peints; et certes, on ne voudra pas que nos architectes aient puisé dans les mosquées cette idée qui, dans leur pays, était reproduite à chaque dédicace d'église. On nous accordera plutôt que les Mahométans, qui, dans le temps du Califat, se servaient à Cordoue d'architectes byzantins, peuvent aussi, dans les temps des Mameluks et des Mogols, avoir employé des architectes et des captifs chrétiens pour construire des mosquées, comme encore de nos jours ils emploient des architectes italiens et français; et que, par cette circonstance, l'arc pointu a pu être introduit dans l'architecture arabe, et y produire ce singulier mélange que nous y remarquons. Du reste, nous aurons soin d'appuyer notre opinion par les preuves les plus convaincantes.

Pour le moment, nous appelons l'attention sur l'ouvrage de la cathédrale de Cologne, comme type d'une architecture tout à la fois bien raisonnée et conséquente dans ses principes, ingénieuse, hardie et grandiose dans son exécution, et qui répond parfaitement à l'idée et à la destination de l'église chrétienne.

Cette architecture a eu naturellement ses défauts, parce qu'elle n'a pas d'abord pu être portée à son perfectionnement, comme on le voit, par exemple, dans la cathédrale de Paris, commencée dans le temps de la naissance de ce nouveau genre d'architecture, et encore parce que la mobilité de l'esprit humain, toujours avide d'innovations, a introduit des changements dans les proportions et dans les formes de cette architecture qui, depuis la dernière partie du XIVe siècle, ont peu à peu amené sa décadence.

On ne doit pas non plus perdre de vue que les monuments ont été conçus dans des dimensions trop vastes, de sorte qu'il n'en est aucun, parmi les plus considérables, qui ait pu être entièrement terminé d'après un seul plan. Mais c'était plutôt la faute des personnes qui faisaient bâtir que celle des architectes; ceux-

ci ont bien prouvé qu'ils étaient capables de construire tout ce qu'ils avaient projeté. Il n'y a aucune partie essentielle de cette architecture, quelque difficile que soit sa construction, qui n'ait été exécutée plusieurs fois avec une habileté et une solidité étonnantes.

Nous avons des colonnes de 100 pieds, des voûtes de 140 pieds d'élévation, des tours en pierres de plus de 350 pieds, posées sur les quatre colonnes de la voûte transversale, et enfin des tours de façades couronnées de flèches percées à jour qui approchent beaucoup de la hauteur de la grande pyramide de l'Egypte, c'est-à-dire de 460 pieds. Cependant, cet état de monuments non terminés ou composés de parties qui appartiennent à différents temps et à différents plans, nous fait assez comprendre comment, avec le peu d'attention dont on honorait les ouvrages de nos ancêtres, on a pu juger l'architecture à arc pointu irrégulière et surchargée. Un examen impartial de ce qui a été exécuté et projeté dans la belle époque de cette architecture, c'est-à-dire dans le XIIIme siècle et dans la première moitié du XIVme, nous démontrera que ces reproches ne sont nullement fondés.

Il est superflu d'observer que l'on ne doit point juger une cathédrale d'après les règles qui ont servi à bâtir un temple grec ; ce serait comparer deux choses inconciliables, ou même tout à fait contradictoires. La cathédrale et le temple doivent être l'un et l'autre appréciés chacun d'après son idée et son caractère particuliers; et, si l'on jette un coup d'œil sur le plan original des clochers de la cathédrale de Cologne, on conviendra qu'il n'y a rien d'irrégulier, et que, malgré la richesse de ses membres et de ses ornements, il y a tout aussi peu de surcharge que dans les milliers de branches et de feuilles d'un bel arbre, parce que, dans ce monument de l'art comme dans cette production de la nature, toutes les formes et toutes les proportions dérivent d'un principe unique et simple qui, avec des modifications et des variations multipliées, descendant jusqu'aux moindres détails, dispose et règle tout dans un ensemble harmonieux.

Les plans de la cathédrale de Cologne ne sont pas les seuls que nous ayons retrouvés; nous nous sommes procuré des calques de plusieurs autres, parmi lesquels nous citerons les plans originaux de la cathédrale de Strasbourg, qui se conservaient à la

loge des tailleurs de pierre et que nous avons eu l'avantage de tirer de l'oubli il y a onze ans.

Nous ne pourrions, sans excéder les bornes qui nous sont prescrites, examiner et apprécier ici plus en détail le mérite des architectes qui ont su tracer et mettre à exécution de tels plans ; il suffira de rapporter le jugement de l'architecte de Saint-Paul de Londres, Christophe Wren, qui, d'après le talent et le succès avec lesquels il pratiqua son art dans un genre tout différent, était bien un admirateur impartial de l'architecture à ogive. Il dit dans ses mémoires que ce serait un problème insoluble de construire plus habilement et de produire dans un autre système, avec tout aussi peu de matériaux, le même effet que ces anciens maîtres ont su produire par leurs édifices.

Si, de plus, nous considérons le temps dans lequel l'architecture à ogive a été inventée et a reçu tout son développement, nous trouvons que ce fut aussi celui du développement général de l'esprit humain en Europe. C'est le temps où la poésie prit un caractère national; où se formèrent, en quelque sorte sous son inspiration, tous nos idiomes modernes; où notre industrie et nos meilleures institutions civiles et littéraires, nos colléges, nos universités, nos institutions municipales et judiciaires prirent leur origine ; c'est le temps enfin auquel remontent nos états généraux et les principes fondamentaux de la constitution anglaise. Cette époque fut illustrée par de grands princes, tels que les empereurs de la maison de Souabe, les deux Frédéric, saint Louis, roi de France, et l'empereur Rodolphe de Habsbourg ; par des savants et des poëtes, comme Roger Bacon, Adolphe d'Espagne, Albert le Grand, Dante, Pétrarque et plusieurs autres. Nous ne devons donc pas être surpris que, dans une période où la civilisation a fait de si grands progrès, l'architecture, qui se développa toujours la première entre tous les arts du dessin, ait pu être cultivée avec un brillant succès et produire d'aussi étonnants résultats.

Sulpice Boisserée, de Stuttgart.

DISCOURS DE NOEL COYPEL

SUR LA PEINTURE (1).

Messieurs,

Lorsque, pour satisfaire à l'intention de Monseigneur notre protecteur, lequel a témoigné vouloir que les conférences se continuassent tous les mois, et que messieurs les recteurs, pour se soulager de cette peine, trouvèrent bon d'y admettre les professeurs, il est vrai que mon sentiment fut contraire à cette proposition, d'autant plus que je croyois que, pour bien parler d'une profession si ample et qui a tant de parties, il n'appartenoit pas seulement à ceux qui ont de la capacité, mais particulièrement à ceux lesquels ayant passé un nombre considérable d'années dans la pratique et dans l'étude de ce bel art, auroient mérité dans la compagnie les premières charges, et, que comme la tête est en l'homme la partie où se forme le raisonnement, il leur appartenoit aussi, en qualité de chefs de la compagnie, d'en raisonner et d'en donner les définitions et les règles; et que les professeurs, lesquels étant comme le corps de cette illustre compagnie, ne devoient faire autre chose, après avoir fait passer par leur enseignement la substance de leur nourriture dans les parties externes de ce corps (que je compare par rapport aux écoliers), qu'attendre et recevoir de ces chefs, par leurs savantes

(1) Ce discours d'apparat, prononcé à l'Académie de peinture en février 1670, nous a été conservé par le peintre Caresme, qui, en s'alliant à la famille Coypel, eut la bonne pensée de mettre au jour quelques-uns des ouvrages inédits que le premier des peintres de cette famille, Noël, né en 1628 et mort en 1708, avait laissés sur son art. Ce fut à l'éditeur des *Amusements du cœur et de l'esprit* que Caresme envoya, en 1741, les manuscrits de Noël Coypel; mais on n'imprima dans le recueil que le dialogue sur le coloris et le discours sur la peinture, que nous réimprimons aujourd'hui dans le but de faire cesser une étrange erreur qui s'est répétée dans toutes les biographies et bibliographies. En effet, on attribue à Noël Coypel un volume in-4°, publié en 1741, par les soins de Caresme, et contenant plusieurs discours, lequel volume n'a jamais existé. La cause de cette erreur est la confusion qu'on a faite, à l'occasion de ce discours, prononcé en 1670 et imprimé en 1741, vingt ans après la publication des *Discours* d'Antoine Coypel, *prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (Paris, Collombat, 1721, in-4°). Voy. notre *Revue universelle des arts*, ce même tome, page 188.

conférences et utiles discours, les bonnes influences, pour les entretenir et les fortifier, afin que, comme il y a analogie et correspondance entre le chef et le corps, et que le corps étant bien constitué par les bonnes qualités du chef, il lui peut aussi renvoyer à son tour de quoi lui conserver cette humeur et cette chaleur radicale.

Je veux dire que l'on peut dans la suite des temps tirer d'entre les professeurs, ou ceux qui l'auroient été, des personnes qui pussent dignement remplir les places de ces chefs, lesquels se sont jusqu'à présent si avantageusement acquittés de ces fonctions. Ce n'est pas que je ne fusse assez persuadé de la capacité de messieurs les professeurs, mais encore pour attribuer un honneur à la charge de recteur qui me semble lui devoir être affecté. Et il faut aussi que je vous avoue, messieurs, qu'en considérant l'intérêt et l'honneur de la compagnie, j'y trouvois aussi le mien particulier, prévoyant bien que si on admettoit les professeurs à ces fonctions, je pourrois bien, étant du nombre, y être aussi admis; et connaissant mon peu de suffisance et de capacité, et le peu de convenance qu'il y a entre ceux qui ont traité les conférences avec tant d'avantage et moi, il me seroit très-difficile de m'en acquitter comme il seroit à souhaiter. Mais puisqu'il a plu à la compagnie d'en ordonner ainsi, je n'ai plus d'appréhension que pour son intérêt de ne pas bien m'acquitter de cette fonction dont elle a voulu m'honorer et que je n'ai acceptée que par la soumission que je dois à ses ordres.

Bien que la peinture soit si vaste et qu'elle ait tant de parties qu'elle puisse fournir une infinité de matières pour en discourir, M. Le Brun en a parlé avec tant d'avantage et d'utilité, ainsi que tous ces excellents hommes de la compagnie dans les conférences qu'ils ont faites, qu'il me semble n'avoir rien à dire et que je n'aurois en cette rencontre qu'à souhaiter d'avoir la mémoire assez heureuse pour répéter quelque chose de ce qu'ils en ont dit pour vous entretenir aujourd'hui.

Mais puisque je suis obligé d'en dire quelque chose, je souhaiterois que ce fût avec utilité pour les jeunes gens, pour l'éducation desquels il semble que les conférences soient particulièrement établies, afin de leur faciliter un chemin si difficile comme est celui de la peinture ; et avant toute chose, je voudrois pouvoir donner une définition au génie ou disposition naturelle qui est

nécessaire pour cette profession qui me semble être la première et principale partie qu'un jeune homme doit avoir, puisque c'est elle qui fait concevoir ces belles dispositions et cette belle distribution dont un sujet est composé, mais encore qui se répand sur toutes les autres parties d'une façon qui ne se peut enseigner et qui lui fait aisément surmonter toutes les difficultés.

Si l'on doit, avant que de faire faire un ouvrage pour en avoir de la satisfaction, connaître la capacité de l'ouvrier que l'on y veut employer, il faut donc avoir quelque connaissance du génie qu'il est nécessaire qu'un écolier ait pour la peinture, et savoir en quelle qualité d'esprit il consiste : si c'est en la mémoire et en l'imagination seulement, comme la plupart le persuadent, et si l'entendement qui règle les productions de l'imagination et en dispose avec économie, n'y doit pas tenir le premier rang, puisque le peintre, comme le philosophe naturel, doit rendre raison des effets par leur cause. Je sais que l'imagination est une partie absolument nécessaire pour inventer et concevoir les choses qui peuvent extrêmement satisfaire; mais, comme les productions qui sont simplement de l'imagination demeureroient souvent dans le chaos sans le secours de l'entendement, qui raisonne et fait un beau choix de ce que l'imagination a produit, il faut donc dire que le génie de la peinture, pour être universel, doit être composé de toutes ces parties, et avoir de la mémoire pour retenir les bons enseignements et la beauté des objets que la nature nous présente pour les représenter à l'imagination, laquelle, avec ces secours, produit ses conceptions à l'entendement, pour les distribuer par ordre et en faire un tout qui imprime en le voyant le caractère du sujet et cette harmonie où les parties de ce tout concourent agréablement avec une correction exacte dans chacune en particulier.

Bien qu'il semble que ce soit beaucoup de cette disposition dans laquelle un jeune homme ne fait pas grands progrès, ce n'est encore que très-peu de chose, quoique ces qualités se rencontrent rarement ensemble dans un même sujet, à cause que le tempérament qui produit la mémoire et l'imagination est chaud et humide et est opposé à celui qui produit l'entendement, lequel est froid et sec.

Mais supposons que cela se rencontre : si cette disposition n'est pas cultivée par la pratique d'un continuel travail et par une

conduite qui mette les jeunes gens dans le chemin qu'ils doivent tenir, et les mène par des voies faciles et aisées et des règles générales, il est assuré que le chemin en sera toujours très-long et souvent incertain, puisque l'expérience nous a fait connaître qu'il y a eu des jeunes gens qui, par la facilité et la bonne disposition qu'ils ont eues de concevoir les enseignements qui leur ont été donnés, ont fait en peu de temps un progrès considérable dans la manière en laquelle ils ont été instruits, mais qui, après s'y être rendus trop maîtres, ont très-rarement repris le bon chemin, quelque soin qu'ils y aient pu apporter, et nous avons peu d'exemples de ceux lesquels s'étant formés dans une manière qui n'a pas eu toute la correction et le bon goût qu'il auroit été à souhaiter, se soient facilement transformés en un autre et aient fait ce qu'ils auroient pu faire s'ils avoient été conduits avec les soins et la manière dont l'Académie enseigne et prétend à l'avenir enseigner la jeunesse, par les soins qu'elle apporte pour y établir des règles générales et donner des noms à quantité de parties pour les insinuer plus facilement dans la mémoire et qui jusqu'à présent s'étoient pratiqués par plusieurs excellents hommes, par la beauté de leur génie, sans s'être servis de règles dans leurs belles productions. M. Le Brun a traité beaucoup de ces matières avec tant d'avantage, quand il a si bien commenté les œuvres de Raphaël et de M. Poussin par la beauté du raisonnement, qu'il a fait voir en ces ouvrages, que l'on peut dire que s'ils ne l'ont pas eu ils le devoient avoir, et lorsqu'il a fait connaître par démonstration l'effet que font toutes les parties du visage, selon la différence des passions simples ou composées, car, bien que quantité d'habiles hommes aient traité beaucoup (et peut-être toutes ces expressions), il est à présumer que, quoiqu'ils aient bien su les exprimer, ils ont négligé d'en donner les règles qu'ils en auroient pu donner, puisqu'ils n'ont rien dit, dans leurs écrits ni dans leurs livres de portraiture, de ces choses, lesquelles néanmoins sont d'un grand secours, particulièrement pour les étudiants, et dont ils auront obligation à M. Le Brun, ce qui m'a fait dire au commencement de ce discours que je souhaiterois que l'on pût donner une définition au génie ou disposition naturelle qu'il faut avoir pour la peinture, et quelque chose de ce qui me semble que si l'Académie convenoit des qualités nécessaires à un jeune homme pour être universel, elle pourroit,

examinant les ouvrages de ceux qu'elle enseigne, voir si ce qu'ils produiroient répondroit à cette disposition ; et alors l'on pourroit, ayant fait cet examen dans un certain espace de temps, conseiller ceux que l'on ne jugeroit propres qu'aux talents particuliers, desquels l'un est plus que suffisant pour occuper la vie d'un homme à le bien faire; car, comme l'union de toutes les parties de l'esprit est très-difficile, il est aussi très-rare de rencontrer des hommes universels.

Nous voyons en cela que les Allemands et les Flamands réussissent très-bien pour s'attacher à une seule chose, et l'on ne perdroit point le temps à l'Académie à enseigner des gens qui n'ont nulle disposition pour le dessin, et le leur seroit bien mieux employé au talent auxquels ils seraient propres.

Pour faire, à mon avis, l'examen que j'ai proposé, l'on pourroit faire voir quel rapport il y a des parties de la peinture aux qualités que nous avons ci-devant données au génie du peintre. J'ai dit qu'il devait être composé de la mémoire, de l'imagination et de l'entendement, pour cette disposition générale que doit avoir un peintre universel. Mais, pour faire la comparaison des parties en particulier, je dirai, selon mon sens, que la mémoire se peut appliquer aux talents de ceux qui ne sont propres qu'à copier, puisque l'entendement dans cette fonction ne fait autre chose qu'exprimer par le secours de la main ce que la mémoire lui a représenté de l'objet qui lui est exposé par l'entremise de la vue, et n'a pas beaucoup d'imagination.

Mais l'imagination, cette belle partie de l'esprit, laquelle a des attraits si brillants, que ses productions font avouer d'abord qu'il n'y a rien de plus beau, peut être attribuée à ces belles parties de la peinture, qui sont, ce me semble, ces ordonnances agréables, la distribution de ces lumières éclatantes et ce concert harmonieux de couleurs. Je dis que toutes ces parties, ainsi que d'autres particulières de la peinture, qui sont, ce me semble, ces ordonnances agréables, la distribution de ces lumières éclatantes et ce concert harmonieux de couleurs. Je dis que toutes ces parties, ainsi que d'autres particulières de la peinture, appartiennent à l'imagination, d'autant qu'elles ne regardent d'ordinaire que l'effet et n'en considèrent pas toujours la cause, laquelle considération appartient à l'entendement, lequel, raisonnant, découvre la cause qui produit ces effets; et lorsque ces

parties sont gouvernées par l'entendement, si elles n'ont pas d'ordinaire tant d'éclat, elles n'en sont pas moins plaisantes et sont toujours plus véritables.

Mais la partie essentielle qui se peut appliquer à l'entendement est le dessin, auquel consiste l'expression véritable des passions, laquelle, dans une simplicité naturelle des parties expressives, nous découvre la vérité des mouvements du cœur de l'homme en chaque sujet représenté, et aussi dans cette juste correction et correspondance de toutes les autres parties, comme nous voyons dans les œuvres de Raphaël et de M. Poussin, et d'autres excellents hommes qu'il n'est pas besoin de nommer, lesquels ont traité ce qu'ils ont fait avec tant d'exactitude, de vérité, de noblesse et de majesté, que l'on demeure d'accord, en voyant ces ouvrages, qu'ils ont quelque chose de divin; et l'on peut dire de ces rares hommes que la nature a assemblé en eux toutes les qualités qui composent un génie accompli.

L'on me dira peut-être que la comparaison que je fais des parties de la peinture, aux qualités de l'esprit dans les sujets auxquels je les applique sont bien différents de ceux auxquels ils doivent être appliqués, puisque ce n'est que pour des disciples de l'Académie; mais quoique à la vérité l'on ne puisse pas faire de comparaison juste d'eux ces grands hommes, l'on peut bien voir si dans ce qu'ils font il y a quelque chose qui ait du rapport à ces parties de l'esprit dont nous avons parlé.

Après cet examen, l'on pourroit convenir d'une manière de dessiner pour être proposée aux étudiants, sur les principes de laquelle on les conduiroit toujours; car, comme chacun de ceux qui enseignent sont de différents goûts, il arrive souvent que les règles qu'un professeur aura établies pendant un mois (qui n'est pas même un temps assez considérable pour cela) peuvent être renversées le mois suivant, et cela ne fait, au lieu d'avancer les écoliers, que les tenir dans un doute continuel du choix qu'ils doivent faire, à moins que ce ne soit de ces bons génies dont le jugement discerne incontinent le vrai d'avec le faux, et s'approprie ce qui lui est utile. Aussi bien, qu'il y ait plusieurs manières dont on pourroit faire choix pour leur servir de guide, comme de l'antique pour le plus noble : celle de Michel-Ange pour très-grande et très-savante en l'anatomie; celle de Raphaël, lequel a joint beaucoup de ces parties avec le beau naturel; celle du

Carrache, bien qu'elle ne soit pas si correcte que les autres, est néanmoins belle, vague et grande, plus facile à pratiquer et plus propre, à mon avis, que les précédentes pour les étudiants. Car, comme elles sont très-savantes et très-délicates, il me semble que l'on ne leur doit proposer qu'après qu'ils auront fait quelques progrès dans une manière moins pénible, pour ne pas les rebuter. Et je trouve que M. Errard a très-judicieusement fait de faire commencer les études des écoliers de Rome par les ouvrages de ce grand homme, quoiqu'ils eussent déjà du talent; mais si l'on pouvoit trouver des règles précises pour mettre cette manière particulièrement sur les contours, ce seroit quelque chose de très-avantageux. Chacun sait que M. de Fresnoy, dans son livre de l'*Art de la peinture,* dit que les contours doivent être ondoyants, et qu'un muscle qui donne naissance à un autre doit être plus puissant; mais cela ne me paraît pas des règles précises et assurées, et je crois qu'il est impossible d'en donner particulièrement sur la grâce et l'élégance des contours; l'anatomie et les proportions peuvent bien enseigner quelque chose du correct, mais cette noble partie, que je crois devoir être attribuée à l'entendement, selon qu'il est plus ou moins délicat, lequel, après s'être rempli des observations qu'il a faites tant sur l'antique et les manières des grands hommes que sur le beau naturel, se fait une règle, laquelle, ainsi que le miel que fait l'abeille est composée de la substance de plusieurs sortes de fleurs, est aussi faite de plusieurs beautés différentes, qu'il réunit en une, qu'il s'appuie. Comme je voudrois bien, pour répondre aux bons sentiments qu'a l'Académie pour les écoliers, contribuer quelque chose à leur faciliter le chemin du dessin, qui est la partie essentielle de la peinture, et les soulager d'une peine dont ils sont quelquefois longtemps à revenir, et que l'on n'a point parlé de la forme des ombres, il me semble d'autant plus à propos de dire quelque chose que j'ai remarqué dans l'école de l'Académie, que beaucoup d'étudiants, dans leurs commencements, sont fort empêchés et se fatiguent à former des ombres dures et d'un méchant goût, qu'ils pourroient faire mieux et avec plus de facilité s'ils y étoient instruits; et comme la forme des ombres sont autant de contours internes et qui peuvent être considérés comme les extérieurs, lesquels, à mon avis, doivent recevoir la même raison, j'ai trouvé dans les œuvres du

Carrache qui sont céans, et que vous pouvez encore remarquer en deux différents tableaux de l'illustre M. Poussin qui vous sont ici exposés, par lesquels l'on peut faire voir aux étudiants que, sans se tant fatiguer à former leurs ombres lorsqu'ils dessinent, pourvu qu'ils s'attachent à s'en prescrire le terme avec exactitude, qui est une partie de la correction dans cette manière carrée (je veux dire que le terme de l'ombre soit prescrit sans être trop arrondi), dont vous voyez que ces grands hommes ont usé pour former celle qu'ils se sont faite, la masse ou le corps de l'ombre ne leur seroit plus difficile, et pour leur faire mieux concevoir la façon de pratiquer aisément cette manière, j'en ai fait cette figure et je leur ai exposé une légère démonstration. Et comme je crois qu'il seroit même nécessaire pour soulager et conduire le jugement des jeunes gens par quelques sortes de degrés, je voudrois obliger ceux que l'on connaîtroit particulièrement les plus faibles, à pratiquer cette manière jusqu'à ce que les recteurs et professeurs en exercice les eussent jugés capables de finir davantage, comme qui diroit de les faire monter de classe, leur permettant de finir ou d'arrondir un peu plus en leur montrant la méthode de le faire, parce que, voulant porter tout d'un coup leurs ouvrages dans le terme de la perfection, où les plus capables les peuvent pousser, leur jugement ne pouvant faire un si grand pas, ils tombent plutôt dans la confusion, qu'ils ne trouvent la vérité : ce qui les recule souvent, au lieu de les avancer. Car, comme dans les premiers commencements qu'un jeune écolier dessine, vous ne lui donnez qu'un simple trait, ne lui permettant pas d'y ajouter quelque ombre que ce soit, lorsqu'il est un peu plus assuré, et que le naturel étant de ronde bosse et mouvant, demande un jugement plus formé et plus solide, parce qu'il est plus difficile de concevoir la suite et le tournant des parties pour les réduire sur une superficie, que d'imiter une chose inanimée, le jugement a plus de temps et y travaille moins ; il me semble d'autant plus nécessaire de leur faire faire l'étude du naturel, par la suite des degrés par lesquels ils sont montés, jusque-là que la figure de l'homme étant un raccourci de l'univers, ne saurait étudier avec trop d'ordre, puisque l'on peut trouver en elle toutes les parties qui se rencontrent dans toutes les autres de la nature.

Vous voyez, messieurs, que ces deux grands hommes n'ont

pas seulement pratiqué la manière que je propose dans le nu de toutes sortes d'âges, mais encore dans les draperies, ainsi qu'il est aisé de connaître dans ce tableau que M. Poussin a fait dans le temps qu'il a acquis sa réputation, et que vous voyez dans chacune de ses parties ces ombres prononcées carrément dans leurs termes, leurs masses demeurent uniformes et sans ouvrages, en quelque sorte de naturel que ce soit. Ce que vous voyez qu'il a encore observé dans ce tableau de la manne qu'il a fait depuis, ainsi que dans ceux qu'il a faits ensuite, lesquels, bien qu'ils soient d'une manière plus ronde, elle ne l'est que par l'adoucissement du terme de l'ombre avec une teinte qui l'unit à la plus prochaine du jour, et qui est facile à ajouter quand le terme de l'ombre principale est bien arrêté, sans néanmoins que cette manière carrée soit perdue dans sa forme.

Ils ont encore observé, comme vous voyez, dans les draperies cette manière, non-seulement de traiter les ombres, mais aussi en la forme des plis qui les rend légers et naturels, de quelque nature d'étoffe qu'ils soient, au lieu que cette manière qui se fait par des contours de demi-cercle plusieurs fois répétés, font à tous moments des angles fort aigus, et qui, se répétant dans la forme des ombres, font, à mon avis, une manière pesante, de mauvais goût et contraire à cette manière grande et coulante. L'on pourroit, messieurs, s'étendre davantage sur ce sujet ; mais comme je n'ai prétendu que d'ouvrir la conférence, j'ai cru qu'il n'étoit pas nécessaire d'avancer tant de matières, joint que celle du dessin seule me paraît assez importante, puisque c'est la base et le fondement sur lequel sont établis les règles et préceptes de la peinture et de la sculpture, et qui règle avec l'entendement toutes les conceptions de l'imagination considérée dans son étendue générale. Si j'ai avancé quelques propositions qui ne soient pas conformes au sentiment de la compagnie, je les soumets à sa prudence avec tout le respect que je dois avoir pour elle.

CORRESPONDANCE.

Paris, 2 février 1864.

Mon cher Bibliophile,

Vous avez publié, il y a quelques années, une note du citoyen Picault relative à la restauration proposée des tableaux du *Muséum;* dans ce mémoire, fort curieux et fort rare aujourd'hui, ledit Picault attaque violemment mon client, le sieur Hacquin, aussi restaurateur de tableaux, lequel Hacquin, jaloux de défendre et son honneur et ses intérêts également compromis par les attaques violentes du citoyen Picault, vous fait sommation, *tardè sed tandem*, par mon ministère, d'avoir à insérer, dans le plus bref délai, sa réponse aux calomnieuses attaques du citoyen Picault.

En conséquence, je vous ai signifié la présente afin que vous n'en ignoriez, etc., etc.

Bien à vous,

Pierre Deschamps.

UN MOT AU CITOYEN PICAULT

SUR SON MÉMOIRE RELATIF A LA RESTAURATION DES TABLEAUX DU MUSÉUM,

par le citoyen Hacquin, restaurateur de tableaux.

Le citoyen Picault a cherché publiquement à me nuire ; l'intérêt de ma réputation exige que je rende ma réponse publique au mémoire qu'il a fait imprimer sur les tableaux du Muséum ; je ne serai pas aussi long que lui dans mes réflexions ; je ne sais ni injurier, ni médire.

SUR LE RENTOILAGE DES TABLEAUX.

Le citoyen Picault dit que la plus grande partie des tableaux du Muséum est brûlée par le fer du rentoileur (1).

(1) Voyez, au Muséum, le Charlatan de Karel du *Jardin*, rentoilé par moi ; l'Hôtel-de-ville d'Amsterdam, de *Vanderheiden*, idem ; le Marché aux Herbes, de *Metzu*, idem ; la Samaritaine, de *Reimbrant*, idem ; le Prince d'Orange, par *Kuip*, idem ; une grande marine, de *Ruisdaal*, etc.

Ces tableaux n'avoient pas encore été rentoilés.

Je réponds à cela que diverses personnes ont été employées successivement, et bien avant mon père, au rentoilage des tableaux, à présent nationaux, et que la plupart de ceux que j'ai rentoilés l'avoient déjà été; ainsi, cet article de son mémoire ne me regarde point, à moins qu'il ne prétende me rendre responsable de ce qui s'est fait il y a soixante ou quatre-vingts ans.

Il dit, page 59, article VI :

Il existe des moyens autres que les colles pour rentoiler les tableaux, qui les mettent à l'abri de l'humidité.

Moi, je ne dis pas, mais je prouve; il existe des essais qu'on pourra voir à l'entrée du Muséum, faits depuis cinq ans, qui ont subi et qui subissent encore toutes les épreuves. Le citoyen Picault peut consulter un registre de la ci-devant Académie de Peinture; il y trouvera la copie d'un mémoire que j'ai présenté sur un nouveau moyen pour fixer sur leur toile les tableaux enlevés et rentoilés, et les mettre à l'abri de l'humidité la plus active. Au reste, je ne regarde point le citoyen Picault comme infaillible dans cette partie; j'ai rentoilé, en 1784, un Moucheron, un Wouwermans, un Guide et un Rubens qui avoient passé par ses mains. Je citerai au besoin les personnes qui me les ont confiés, et, s'il faut d'autres témoignages, j'inviterai les amateurs à aller à l'hôtel de Nesle, rue de Beaune, où sont les tableaux de la Galerie Penthièvre (1).

Observations sur quelques tableaux qui y sont, et cités par le citoyen Picault *comme des chefs-d'œuvre de restauration.*

David sacrifiant aux Idoles, peint par *Bourdon.*

Les coutures sont saillantes; les mastics, mis sur les bords, sont craquelés.

L'Enlèvement d'Hélène, par *le Guide.*

Les craquelures sont saillantes et ouvertes, toute la surface indique qu'il a été troué et déchiré, les bords des crevasses sont élevés et les mastics saillants; on peut s'en convaincre de la main et des yeux (2).

(1) J'ai vu à l'hôtel de Nesle le tableau de lord Crafford.

Tout le monde connoît, dit le citoyen Picault, cette fameuse opération, page 65 du mémoire.

Il est bon d'observer que j'ai, moi Hacquin, rentoilé ce tableau en 1788; le citoyen Picault n'a pas cru devoir toucher à cette partie de la restauration; cette opération est fameuse, sans doute; mais, par le procès qui en fut la suite, le citoyen Picault demanda 500 louis et fut condamné à en recevoir 100.

(2) Page 63 du mémoire, il y a des moyens certains pour que l'on ne puisse voir de semblables accidents après la restauration *des tableaux*. Voyez la Galerie Penthièvre.

Probablement que le citoyen Picault n'avoit pas encore ces moyens quand il a restauré ces tableaux.

Un *Guide*, Effet de lumière.

Toutes les craquelures sont aussi fortes que s'il n'eût point été rentoilé.

Coriolan fléchi, par *le Guerchin.*

Les craquelures paraissent dans divers endroits, et on compteroit la quantité de feuilles de papier qui ont été mises dessus; les joints des feuilles sont enfoncés dans le tableau.

L'Albane, représentant un Sacrifice.

La surface présente beaucoup de parties enfoncées; dans la draperie bleue d'un homme qui est sur la gauche du tableau, on remarque une crevasse qui a les mêmes défauts que dans les tableaux précédents.

Je reviens aux observations du citoyen Picault.

Tableaux enlevés, page 73, art. XX du mémoire.

« Tous les tableaux peints sur bois et qui sont assez délabrés pour « que l'on soit contraint de les soulever de dessus leurs fonds, doivent « être remis sur de pareils fonds préparés à cet effet. »

Pourquoi André del *Sarte*, représentant la Charité (1),

Le Saint Michel, de *Raphaël*,

Un Saint Jean l'Évangéliste, idem,

Saint Jean prêchant dans le désert, idem,

Pourquoi, dis-je, ces quatre tableaux, enlevés par le citoyen Picault père, n'ont-ils point été remis sur des fonds *préparés à cet effet?* Question à résoudre par le citoyen Picault fils.

On peut, dit-il, détacher tous les tableaux de dessus leurs bois, sans détruire les fonds; quand on voudra, je m'engage à faire cette opération. Il cite, à propos de cet article, le grand tableau du Poussin représentant la Mort de la Vierge. *Il est*, dit-il, *perdu.*

En supposant que cela soit, ce n'est pas moi, assurément, qui l'ai perdu, car il n'étoit fixé sur son fond que par une cire légère qui ne servoit qu'à faire prendre au tableau la forme concave du fond, qui subsistoit longtemps après l'opération faite.

J'ai dit que je ne serois pas long; aussi je m'en tiendrai au peu d'articles que je viens de citer; je ne cherche point à prouver par des *on peut*, qui servent si bien le citoyen Picault, mais par des faits : incessamment je mettrai le public à même de juger si je puis rentoiler les tableaux sans me servir des fers et des moyens ordinaires.

J'attendrai pour cela le concours projeté par le citoyen Picault.

(Signé) Hacquin.

(1) Il a été réenlevé par *mon père*. Une liqueur glutineuse et noirâtre sortait d'une multitude de petits trous qui étaient dans toute la surface, surtout dans les temps chauds.

A messieurs les directeurs de la Revue universelle des Arts.

Luxe artistique et mœurs des Tartares au XIII[e] siècle.

Messieurs les Directeurs,

Je vais emprunter aujourd'hui au *Trésor des histoires* quelques documents sur le luxe et le cérémonial du grand Khan des Tartares au XIII[e] siècle.

« 1246. Lors furent si grant don présenté à l'emperour (Gaiouk) que, « à paines le poroit nuls croire : che furent samich, baudekins d'or, « pieres précieuses, piaus de diverses couleurs et de diverses bestes : et « se li fu présentée une petite tentelete pour porter deseure son chief, « quant yl chevauche, qui estoit toute couverte de rubis et d'esmeraudes. « Uns siens prouvos li amena grant plenté de chevaulx et de kameulx, « couvers tous de baudekins, et avoient selles et instrumens esquelles « homme seoient par dedens. Chevaux et mules li amena-on assés, sour « lesquels seoient homme armé et li 1 estoient de cuir et li autre de fer.

« Li message l'apostolle (1) furent requis se yl voloient riens faire et « donner; yl dissent qu'il n'avoient de quoy. Dehors le tente, 1 poi long, « avoit plus de V[c] chars cargiés d'or et de draps de soie, que on avoit « présentés (à) l'emperour, de quoy yl donna à ses dus le grant partie, « et yl le départirent à lor gent.

« Peu après fu semons Jaroslaus (2), li grans dus de soldas qui « siet en Roussie, pour mangier avoec l'emperour, et avoit sa mère. « A celuy mangier fut-yl enpoissonné, dont yl moru. Che firent li tartaire « pour chou qu'il voloient avoir franquement sa terre. Li emperes fist « mener les mesaiges l'apostolle à sa mère (3), et, entretant, esleva-il « son rengne contre sainte église et l'empire de Romme et tout le peuple « d'Occident. Après furent li message ramené devant luy et demorèrent « là plus d'un mois, à si grand destriche de fain et de soif que, chou « que on lor donnoit pour IIII jours, ne lor souffissoit mie plus d'un. « Yl ne trouvoient riens à vendre, *mais yl trouvèrent* 1 *orfèvre de Roussie,* « *qui estoit familliers l'emperour, qui moult lor fist de biens.* Li emperès « lor fist savoir qu'il meissent en escript lor parolles et lor besongnes, « et yl averoit conseil sour chou. Quant yl urent escript et bailliet lor « lettres, li emperès demanda as messages, se on trouveroit entour « l'apostolle nulluy qui entendesist lettres de sa raison en sarrasinois,

(1) Laurent de Portugal et Jean du Plancarpin, frères mineurs, envoyés par Innocent IV. (*Voy.* P. Bergeron.)

(2) Jaroslaf II Vsélodowitch.

(3) Zourakina-Khatoun.

« ne de roussiens ne de tartaires. Yl respondirent qu'il y avoit sarra-
« sins (1) en la terre, mais trop estoient loing de la terre l'apostolle.
« Après dissent li message qu'il lor sambloit li mendrez qu'il feist
« escripre à sa volunté, en lettres de tartaires, et puis lor fesist-on
« entrepetrer et yl l'escriroient diligaument en lettre latine. Yl firent
« ceste cose, et puis lor aportèrent l'entrepretacion le jour saint Martin,
« et yl l'escrissent mot à mot en latin. Après lor firent li notaire moult
« souvent relire, pour savoir qu'il n'i eussent mespris. Après refissent
« unes lettres en langage sarrasinois, pour avanture, s'il trouveroient
« en cour l'apostolle qui les seuist lire.

« Se partirent de l'emperour, et les mena-on par là, où la mère
« l'emperour manoit, qui donna à cascun une pliche de peaux de
« houpiens, qui avoit le poil dehors et une pourpre — ils arrivèrent
« ensuite à Kiove, le grant chité de Roussie (2).

Il dit plus loin : « Les tartares appareillièrent très-grant plenté de
« buvrage de lait de jument, et cantoient en lor langage si haut que
« yl sambloit qu'il urlaissent (3). »

Tels leur luxe et leurs arts.

« Les Tartaires ont ymages faites de fautre, en samblant d'ommes, et
« les metent d'une part et d'autre de l'entrée de lor tentes, et metent
« dessus celle ymagene une mamuelle de fautre, et croient que ces
« ymages gardent lor bestes et lor facent avoir plus de lait et abondance
« *de faons* (4). Et si font unes autres ymages de draps de soie qu'il

(1) Les enfans d'Adam se départirent par diverses terres et firent chastiaus, habitacions, et cités et grans manoirs ; puis se corrumpirent par vilains péchiés de luxure, et gisoient aveuc leur fille et aveuc leurs seurs, contre nature, et engendroient bastars et *avoutres,* et en issi grant lingnié maleurée : et se répartirent par diverses terres, et de celle lingnié sont issus et estrés *les paiens et les sarrazins, li bougre, li popeliquen, et les autres mauvesses lingniés qui sont sans foy.* (Bibles en français, XIVe siècle, ms. n° 11, bibl. de Lille, fol. 4 r°.)

(2) Ms. n° 494, bibl. de Valenciennes, fol. CXCVIII v°, CXCIX r°.

(3) Ibid , fol. CCI r°.

(4) Ce fut aussi *au faon* d'une ostrisse (autruche) que, selon notre auteur, Salomon, lors de la construction du temple de Jérusalem, dut l'art de briser les grans pierres en la maniere qui s'en suit. « Il encloist *le faon* d'un ostrisse
« dedeens ung vassel de verre, et quant l'ostrisse y vint, il alla tout autour du
« vaissel, pour cuidier avoir *son faon ;* mais, quant l'ostrisse vist qu'il ne le povoit
« avoir, pour ce qu'il n'y povoit entrer, yl s'envoula au désert et apporta ung ver.
« Yl toucha le verre du sang du ver, et tantost le verre se rompist. Lors fist
« Salomon pour chasser grant foison de telz vers et fist assambler le sang, duquel
« il faisoit fendre les grans pierres. » (Ibid. fol. LXVI v°, ms n° 493, 1er vol.) — L'ostoir (l'autour) euvre et estent ses eles envers ung vent chaut de mydi, nommé *auster,* quant il se mue, pour renouveller ses plumes. (Ms. n° 233, fol. CXXII v°.)

« portent plus grant honnour, et les metent tels y a, en I bel char « devant l'uys de lor tantes. Quant yl ne voellent faire ces ymages les « plus grans dames de l'estacion, où yl mainnent, s'asamblent et les « font en grant révérence. Après occient une brebis ; si en manguent la « char et ardent les os.

« Quant yl ont fait I ymage en l'onneur de lor emperour, yl mettent « devant lor estacion et y font grans offrandes et chevaux meismes y « offrent-yl, lesquels yl ne sueffrent que nuls chevauche, puis autres « bestes y offrent-yl qu'il occient. Après mangier nuls os yl ne brissent, « ains les ardent tous. L'image qui est faite en l'onneur l'emperour yl « l'enclinent à heure de medy, comme à Dieu, et y font encliner les grans « seigneurs : de quoy yl avint qu'il occissent Mikiel de Roussie, le duc, « pour chou qu'il ne voloit encliner l'une de lor ymages. Yl aheurent en « enclinant le soleil, et la lune, et le feu, et l'iaue et la terre, et lor « offrent de lor viandes, au matin, anchois qu'il mangussent.

« Ja soit chou que le tartaire soient tout I, yl en y a de II manières et » de II langues, *aussy comme franchois et tyois* (1). »

Comme la plupart des historiens de l'époque, il nous dit que saint Louis « fist faire (1248) une capelle d'escarlate et une manière de dras broudés, « et en la broudure estoit nostre sires figurés et les œuvres qu'il fist, « quant yl ala par terre, et les souffrances qu'il ot pour nous tous « rachater. Toutes ces coses, dit-il, et autres assez qui appartenoient à « ournement de capelle envoia li roi S. Loeis à Cham (Caiuk-Khan) et « à Ercelkai (Ercalthay) (2).

— Les oyseaulx noirs sont les morieus, ainsy dit pour l'abit de la chappe qu'ilz ont de Nicholaus l'appostat, leur docteur. (Ms. nº 234, fol. 476 vº.)

(1) Ibid., fol. CLV rº.

(2) Ibid., fol. CCIII rº. — Si nous l'en croyons, le duc Olofernes (qu'un autre moraliste qualifie *connestable d'Assirie)* seoit (au moment où Judith entra dans sa tente) dessoubz ung ciel de soye moult richement atourné de fil d'or et estincellés (il dit ailleurs (fol. III, nº 494) que ly bauch et li quieveron de le maison de Néron estoient d'or estincelé de graines, et les parois d'ivoire, entours ly combles descure tournoit, nuit et jour, à la manière dou firmament) en pluiseurs lieux de pierres précieuses. Les pans du chiel estoient en hault haulciés et Olofernes estoit dessoubz, assis sur ung moult riche siége, et entour luy estoient assis plusieurs aultres barons. — Après avoir parlé du meurtre, il ajoute : Judith prist le cincellier *(voy.* le t. XIII de ce recueil, p. 54), qui moult estoit riche, et le destaicha, puis issit hors de sa tente, elle et sa mesquine, le plus tost qu'elle peut (fol. XCIX vº). — Fol. LXVII vº, nº 493, il dit : Du temps de Salomon estoit, en Ihérusalem, or et argent, ainsy comme de nul pris ; car l'on faisoit adont les siéges d'argent devant les maisons en pluiseurs lieux. — Un moraliste du XVIᵉ siècle, comparant le sceptre de Joseph à la croix du Christ, s'exprime ainsi : Jacob moriens adoravit fastigium virge Joseph. Cum aliquis moriturus est, accipit crucem, sicut et Jacob

J'ai l'honneur d'être, avec un respectueux attachement, Messieurs les Directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 24 septembre 1863.

adoravit, *quia illa virga crucem Xpi representabat :* imo potens, potestatem Xpi ; nam Joseph erat 2e persona Egypti, in signum potestatis virgam et sceptrum ferebat. Sic Xpus, 2e persona Trinitatis, *sceptrum fert, scilicet crucem hic clamo contra reprobantes imaginum adorationes.* (Ms. n° 213, ibid., sermons, fol. 47 v°.) — Le serpent, anchien anemi d'enfer, nostre sauveur Jhucrist figure et signifie par le serpent d'arrain en la croix fichié et pendus, pour nous délivrer, garir et sanuer de la morsure de la mort. (Ms. n° 290, xve siecle, fol. LXXIIII v°.) — Anciennement il y avoit pénitance taxée, ascavoir pour chascun péchié mortel il falloit que le pécheur feist VII ans durans de pénitance, mais voyant nostre mère sainte église la indévotion et l'infidélité du peuple Xpien, quy riens, ou peu accomplissoit lesdittes pénitances, et pourtant se dampnoit, *yl fut advisé que mieulx seroit d'envoyer iceulx piecheurs atout une petite pénitance, en purgatoire, que atout une grande, dont riens ne faisoient, en enfer.* (Ms. n° 232, fol. CIII r° et v°.)

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Lettres de Rubens. — Peintures sur verre au château d'Anet. — Un trait d'Horace Vernet. — Deux portraits innomés de Rembrandt. — Nécrologie.

Une des plus célèbres publications périodiques du Royaume-Uni, l'*Edinburgh Review*, consacre, dans un de ses derniers numéros, un article à la vie de Rubens. Des documents d'une grande importance pour la biographie de ce maître ont été tirés des archives de la Grande-Bretagne et mis au jour à Londres : *Original unpublished Papers, illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens, preserved in Her Majesty's State Paper office : with an appendix, collected and edited by W. Noel Sainsbury.* London, 1859. Nous traduirons quelques passages de ce compte rendu :

« Rien, » dit le *reviewer*, « rien ne peut surpasser la patience que l'éditeur a montrée en préparant la collection qu'il a fait connaître. Quelques-unes des lettres qu'il publie avaient déjà été insérées dans l'ouvrage de M. Gachard (*Lettres inédites de Rubens, publiées d'après ses autographes*, Bruxelles, 1840) ; d'autres ont paru dans le supplément que Carpenter a ajouté à sa Vie de Van Dyck ; mais les négociations diplomatiques auxquelles Rubens a pris part n'ont jamais été aussi bien connues qu'elles le sont aujourd'hui, grâce aux documents puisés dans les immenses dépôts des archives anglaises et accompagnés de notes aussi claires que concises, fournissant toutes les explications qu'on est en droit de désirer.

Ces lettres contiennent un curieux mélange de détails relatifs aux affaires, de traits concernant la vie et les travaux artistiques de Rubens. Celles qui se rapportent à la vente de la collection de Rubens et celles échangées avec Toby Matthew et sir Robert Dudley, au sujet de commissions pour des tableaux de chasse, sont fort intéressantes. Une autre lettre offre un échantillon notable de la façon dont agissait Rubens dans la conclusion d'un marché ; elle contient une liste de douze tableaux existant alors dans la maison de Rubens et que le peintre estimait 6,000 florins. Le premier est le *Prométhée*, le second, *Daniel dans la fosse aux lions*, si souvent reproduit par la gravure et qui appartient au duc d'Hamilton ; il paraît qu'il fut donné par sir Dudley Carleton au roi Charles I[er] ; Rubens dit que le tableau a été exécuté en entier de sa main et que les lions ont été dessinés d'après nature. Ce document est traduit de l'italien, langue que Rubens employait volontiers dans sa correspondance et, circonstance singulière, il signait du nom de Pietro-Paulo Rubens

des lettres en flamand ou en français. Il signait ses lettres latines : Petrus-Paulus Rubenius, quelquefois P.-P. Rubenius ; il n'y a qu'un seul exemple de P. Rubenius. On ne connaît pas de signature en flamand ou en français, et la ville d'Anvers ne possède pas une seule lettre autographe de l'artiste qui lui fait tant d'honneur.

Il paraît que les tableaux de Rubens ne donnaient pas toujours satisfaction aux personnes auxquelles ils étaient destinés. C'est ainsi qu'une lettre de M. Locke à sir Dudley Carleton, datée de Westminster, mars 1620, s'exprime en ces termes :

« J'ai remis le tableau à lord Danvers ; il m'a demandé d'écrire à Rubens avant de le payer. Il dit que le tableau a été montré à des hommes habiles qui ont dit qu'il était forcé et négligé (*forced and slighted*) et que Rubens n'y a pas déployé tout son talent. Le lord voudrait donc qu'il en fît un meilleur, s'il le peut, et qu'il reprît celui-là. Je dis au lord que je savais que Votre Seigneurie avait consacré le plus grand soin à ce tableau et que je ne doutais pas qu'il ne fût reconnu offrir tout le mérite qu'il devait avoir, mais cependant je dois prévenir Votre Seigneurie de ce qu'a dit le lord. »

Rubens s'exécute de bonne grâce pour un autre tableau peint pour sir Dudley Carleton et qu'il a à peine retouché.

« Je consens très-bien à ce que le tableau me soit renvoyé et je peindrai un autre sujet de chasse moins terrible que les lions ; il sera entièrement de ma main sans que personne autre y touche ; ce que je promets sur la parole d'un gentilhomme. Je suis très-fâché qu'il y ait eu quelque désaccord entre M. Carleton et moi, mais il ne m'a jamais fait savoir clairement, bien que je l'en aie pressé, si le tableau devait être un original entier ou seulement retouché de ma main. Je désire avoir l'occasion de le rendre content de moi, lors même que cela me donnerait quelque peine. J'ai presque terminé un grand tableau entièrement de ma main, et selon moi un des meilleurs que j'aie jamais faits. Les figures sont de grandeur naturelle. C'est une chasse aux lions que m'a commandée lord Digby, l'ambassadeur, qui veut l'offrir, à ce qu'on me donne à comprendre, au marquis d'Hamilton. »

N'est-il pas étrange (observe le *reviewer*) qu'en Angleterre, où Rubens reçut un accueil si honorable, où nous possédons de si nombreux et de si brillants témoignages de son génie, il n'ait pas trouvé un biographe et un historien ? Dans le pays qui possède *le Chapeau de paille*, *la Chasse au loup* et tant d'autres chefs-d'œuvre, lorsque la galerie de Blenheim ne le cède, sous ce rapport, qu'à un petit nombre de musées royaux ou impériaux, comment se fait-il que Rubens, sa vie, son époque, ses ambassades, son école, n'aient été l'objet que de quelques travaux incomplets et décousus ?

M. Sainsbury publie deux épitaphes de Rubens ; l'une d'elles, circon-

stance assez piquante, fut écrite, avant que le grand artiste fût mort, par un professeur hollandais, le docteur Baudius, qui n'est guère connu aujourd'hui que par un recueil de vers composés par d'autres érudits bataves pour le tourner en ridicule, volume très-recherché des bibliophiles, parce qu'il est sorti des presses elzéviriennes (1).

Le *reviewer* ajoute, sans indiquer où il l'a prise, une troisième épitaphe dont nous transcrivons les deux premiers vers :

Ipsa suos iris, dedit ipsa Aurora colores,
Nox umbras, Titan lumina clara tibi, etc.

Parmi les ouvrages qu'il faut consulter à l'égard de l'école de Rubens, la *Review* signale avec de grands éloges le *Catalogue du Musée d'Anvers*, 2e édition, 1857. Il est dressé avec le plus grand soin, et il doit un prix tout particulier aux notices biographiques rédigées par MM. de Laet, Van Lerius et autres savants connaisseurs ; les méprises accumulées dans les vieux auteurs, tels que Van Mander et Houbraken, celles accueillies plus récemment par Immerzeel, ont disparu.

*** Quoique le célèbre château d'Anet ait subsisté en son entier jusqu'à la révolution de 1789, les détails nous manquent complétement sur les objets d'art qu'il renfermait à cette époque. Nous avons trouvé avec surprise des renseignements tout nouveaux dans une note d'un opuscule intitulé : *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposées au salon du Louvre en l'année* 1753 (sans nom de libraire, 1753, in-12). Cet opuscule est attribué à l'abbé Leblanc. Voici la note qui figure au bas des pages 72 et suivantes :

« Jean Cousin peignit principalement sur le verre. Longtemps avant lui, les François s'étoient rendus célèbres en ce genre de peinture ; ce sont eux qui l'ont porté en Italie. M. Félibien, dans les Vies des peintres, parle de plusieurs vitres que Jean Cousin a peintes, soit à Sens, soit à Paris. Il ne dit rien de la chapelle d'Anet, qui sont de ce temps-là ; elles sont de l'année 1548 et d'une telle beauté, qu'il y a apparence que si elles ne sont pas entièrement de lui, elles ont du moins été peintes d'après ses dessins. Elles ont même un grand avantage sur les autres, c'est de ne diminuer presque rien de la lumière. L'artiste, quel qu'il soit, a eu l'esprit de n'y employer que le blanc et le noir, qui suffisent pour donner le relief aux figures et marquer les jours et les ombres. Ce ne sont en effet que de grands et magnifiques dessins sur un fond transparent où règnent cette correction et ce bon goût qu'avaient apportés en France les peintres que François Ier avait fait venir d'Italie.

(1) *D. Baudii Amores*, edente P. Scriverio, Amstelodami, L. Elzevirius, 1638.

« Le vitrage qui est au-dessus du principal autel représente Jésus-Christ qui enseigne l'oraison dominicale aux apôtres. Les vers français qui sont au bas et ceux qui expliquent les sujets de l'Ancien Testament, peints sur les autres vitres, pourraient faire soupçonner celui qui en est l'auteur d'avoir été de la religion prétendue réformée, et c'est un reproche qui a été fait à Jean Cousin. D'ailleurs on sait qu'il était extrêmement bien venu à la cour de Henri II, qui a bâti le château d'Anet, dont le célèbre Philibert de Lorme a été l'architecte.

« Les ouvrages de sculpture qu'on y voit encore, soit en marbre, soit en bronze, sont au rang des plus belles choses qui soient en France et de celles qui méritent le plus la curiosité des étrangers. M. de Vendôme a depuis embelli l'intérieur de ce château, surtout par le magnifique appartement qu'il y a fait pour recevoir M. le Dauphin, fils de Louis XIV. Avant ce temps, les fenêtres de ce bel édifice étaient aussi peintes par d'habiles mains. Celles de la pièce principale représentoient tout ce que la Fable rapporte de Diane ; on avait mis, au-dessous de chaque tableau, des vers françois qui en expliquoient le sujet et communément d'une manière allégorique à Diane de Poitiers, pour qui le château a été construit. La naïveté du style n'en fait pas le seul mérite. Comme le temps achèvera bientôt de détruire le peu qui reste de ces peintures, on s'est fait un plaisir de dérober à ces ouvrages quelques-uns de ces vers qui peuvent servir à nous faire connoître l'esprit d'une cour si fameuse par sa galanterie. Combien a-t-on recueilli de vers latins qui par eux-mêmes ne valent pas ceux-ci et qui sont pour nous bien moins intéressants !

« Au bas d'un tableau qui représente Chioné percée d'un trait de Diane que l'on voit en l'air portée sur un nuage :

Excusable est en femme l'inconstance ;
Mais se vouloir à Phébé comparer
Est un péché qui mérite vengeance
Et qu'on ne peut que par mort réparer.

« Les vers suivants sont au bas de différents sujets tellement brisés qu'on n'y peut plus rien reconnoître :

Comme Diane est sujette à vengeance,
Quand se ressent par le vice offensée :
Aussi fait-elle aux chasses récompense
Plus en ce temps qu'en la saison passée.

Un cœur, fût-il aussi dur qu'une roche,
Qui d'un royal piége est environné,
S'il ne se rend à la première approche,
Croyez qu'il est pour le moins estonné.

Le sole (?) bruit de l'honneur et constance
Que Diane a conquis par fermeté,
Peut arrester les Rois et l'influence
Qui les conduit tous à legiereté.

C'est peu que d'estre aux paovres obligée
Et leur sembler rigoureuse maistresse,
Qui n'est des Dieux ou des Rois assiegée
Ne doit pas faire estat de forteresse.

Celle qu'on a vertueuse esprouvée,
Qui des efforts d'amour et de nature
S'est longuement avec honneur sauvée
Se doit aimer sur toute créature.

« Au bas d'un tableau qui représente Junon :

Un Jupiter a bien peu de puissance
Quand il ne peut oster la fantaisie
Ou qu'il ne donne autant de patience
A sa Juno comme de jalousie.

« Au bas d'un tableau représentant Apollon et Daphné :

Doibt estre en pierre ou en arbre changée
Celle qui a beauté si désirable
Et qui ne s'est par bien aymer rangée
A se monstrer à l'amy secourable.

« Au bas d'un tableau représentant la mort d'Hippolyte :

Hippolytus, ainsi que mort le poinct,
Disoit : Fortune, hélas ! que t'ai-je faict ?
— Rien qu'estre aymé, dit-elle, et n'aymer point :
Je porte envie à l'homme tant parfaict. »

*** M. Loredan Larchey, qui a publié pendant plusieurs années la *Revue anecdotique* et qui y a empreint le cachet de son esprit fin et caustique, vient de reprendre la publication de cette charmante revue, dans laquelle il s'est attaché à laisser un croquis vif et spirituel de notre époque. On sait qu'il n'a pas oublié les arts et les artistes, en s'occupant des lettres et des littérateurs. La *Petite revue* qu'il publie tous les samedis et qui promet une suite fort curieuse aux 12 premiers volumes de la *Revue anecdotique*, a déjà recueilli beaucoup d'anecdotes pour servir à l'histoire de l'art. En voici une qui est peut-être venue trop tard pour que M. Léon Lagrange ait pu en profiter et la faire entrer dans son excellente monographie des *Vernet*, qui vient de paraître :

« M. Mène, le spirituel sculpteur d'animaux, avait acheté cent francs une aquarelle du célèbre peintre, représentant un lancier, et datée de 1817.

« Quelqu'un en parla à Vernet.

« — Un lancier... en 1817? dit celui-ci; je n'en ai jamais fait. Dites à votre ami que l'aquarelle n'est pas de moi. — Le lendemain Mène apprend cette réponse, mais ne se déclare pas pour cela battu. Il veut lui-même présenter la pièce à son auteur, et arrive avec son aquarelle. — C'est donc vous, monsieur, qui achetez des aquarelles qu'on m'attribue? — Attendez, monsieur, dit celui-ci en déroulant son dessin. — Vous y tenez donc, à votre achat? — Voyez plutôt. — Non, ce n'est pas de moi. — Monsieur, vous excuserez mon entêtement, mais je persiste dans mon opinion... j'en suis persuadé, car j'ai appris à dessiner d'après vos œuvres.

« — Vous êtes Breton, mon ami, dit Horace Vernet.

« — Non, monsieur, répondit M. Mène, je suis Parisien, mais ma mère est Bretonne.

« — Enfin vous y tenez toujours! continuait H. Vernet en regardant l'aquarelle avec plus d'attention. Au fait! attendez!... attendez! Mes lunettes, où sont-elles?... Elles étaient sur ce meuble... Ah! les voilà... Tiens, tiens, il a raison le jeune homme. Oui, c'est vrai, c'est de moi... Oui, j'ai fait cela pour monsieur Giroux. Je vais vous la signer encore une fois si vous voulez... Allons! vous me connaissez mieux que moi. Mon atelier vous est ouvert. Venez ici quand vous voudrez. »

⁂ On vient de fonder, à Paris, une revue mensuelle analogue aux *Notes and Queries*, de Londres, et au *Navorscher*, d'Amsterdam. Elle est intitulée : *l'Intermédiaire des chercheurs et curieux* (chez M. B. Duprat, libraire, rue Fontanes, nº 7). Les beaux-arts occuperont, dans ce recueil utile, une place très-importante. Nous en avons déjà la preuve dans le premier numéro qui a paru en décembre. Parmi beaucoup de questions intéressantes relatives à la vie des artistes et à leurs ouvrages, nous choisirons celle-ci, que recommande à nos lecteurs le nom du savant docteur William Burger :

« Deux portraits innomés de Rembrandt. — M. Schneider, vice-président du Corps législatif, vient d'acheter, en Angleterre, deux superbes portraits de Rembrandt, figures entières, de grandeur naturelle, et qui sont censés représenter *M. Elison* et *sa femme*. On dit que ce M. Elison était un *dissenter* anglais, qui s'était établi en Hollande, sans doute à Amsterdam, où il était *predikant*. Il est singulier que ces deux peintures capitales, venant d'Angleterre et représentant des Anglais, aient été inconnues à Smith et ne soient pas mentionnées dans son excellent catalogue.

« Sur la femme, il n'y a rien, dans le catalogue de Smith, qui puisse se rapporter à cette peinture très-caractérisée : Une femme coiffée d'un chapeau de feutre à larges bords, qui étendent sur le haut du visage une pénombre, absolument comme le fameux *Chapeau de paille* de Rubens, de la Galerie Robert Peel, ou dans la séduisante *Nelly O'Brien*, par Reynolds.

« Sur l'homme, il y a le nº 487 du catalogue de Smith : « Un gentleman, qu'on dit être M. Elison, ministre dissident. Il est représenté assis à une table, écrivant. Grandeur naturelle. — Aujourd'hui dans une collection particulière à Yarmouth. »

« Malheureusement, le vieux philosophe de M. Schneider n'est pas représenté écrivant : il appuie sa main droite sur le bras de sa chaire en bois, et sa main gauche est étendue contre sa poitrine. Un autre numéro du catalogue de M. Smith, le 274e, donne une description qui conviendrait assez au brave homme de M. Schneider; mais il n'est pas question du nom du personnage, ni qu'il eût en pendant le portrait de la femme.

« Les archivistes et historiens hollandais, comme notre ami M. Scheltema, sauraient-ils nous dire s'il y avait à Amsterdam, en 1634 (c'est la date des deux portraits), un ministre venu d'Angleterre, appelé *Elison*, prêchant dans les temples d'Amsterdam, et, sans doute, ami de Rembrandt?

« Ou bien, les Anglais pourront-ils retrouver les traces de ce *dissenter* expatrié en Hollande, où il paraît avoir eu de la célébrité? W. B. »

⁂ L'habile statuaire anglais, William Behnes, est mort à l'hôpital de Middlesex, à Londres, dans les premiers jours de janvier. Parmi ceux de ses ouvrages qui figurèrent à l'Exposition universelle de 1861, on remarquait le modèle du monument érigé dans l'église de Saint-Paul au docteur Babington et le buste de lord Lyndhurst.

⁂ M. Louis Brian, statuaire, grand prix de Rome, est mort à Paris, le 14 janvier, âgé de 59 ans.

⁂ M. Sieurac, peintre d'histoire, est mort à Paris, le 18 décembre 1863.

⁂ Le sculpteur italien Luigi Agliati, associé de l'Académie des beaux-arts de France, est mort à Milan, dans les premiers jours de décembre 1863.

APPENDICE A LA NOTICE DE P. CHAUSSARD

SUR L. DAVID (1).

DAVID (Jacques-Louis), né à Paris, le 31 août 1748 (2), mort à Bruxelles, le 29 décembre 1825. Élève de VIEN (3), agréé à l'Académie en 1781 ; académicien le 23 août 1783 ; adjoint à professeur le 7 juillet 1792 ; élu membre de l'Institut le 12 décembre 1795 et éliminé en 1816. Il était commandeur de la Légion d'honneur.

CATALOGUE DE SES TABLEAUX ET DE SES DESSINS.

(Tableaux qui ont figuré aux Expositions du Louvre.)

Année 1771 :

Combat entre Minerve et Mars. Tableau qui obtint le second prix du concours de peinture. (Aujourd'hui au Musée du Louvre.)

Année 1772 :

Les enfants de Niobé tués par Apollon et Diane. Tableau du concours de peinture.

Année 1773 :

La Mort de Sénèque. Tableau du concours de peinture.

Le plafond et les décorations latérales du salon de mademoiselle Guimard, rue du Mont-Blanc (chaussée d'Antin); plus tard, hôtel de M. Perregaux.

Année 1774 :

Erasistrate découvre la cause de la maladie d'Antiochus dans son amour pour Stratonice. Tableau qui remporta le grand prix du concours de peinture.

(1) Page 114 de ce volume.

(2) Cette date rectifie celle de 1746 donnée par Chaussard, page 115 du même volume.

(3) Voir la notice sur Vien par Chaussard, tome XVII, page 20, de cette *Revue*.

Année 1775 :

Une copie de la *Cène* de Valentin. (Peinte à Rome.) Haut. 1,47, larg. 2,25 ; figure à mi-corps.

Salon de 1781 (David agréé) :

Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui au moment qu'une femme lui fait l'aumône. Ce tableau est de 10 pieds carrés, haut. 2,89 sur 3,16. Signé : L. David, faciebat, anno 1781, Lutetiæ.

C'est le tableau original de cette composition qui fut son titre d'admission à l'Académie comme agréé ; le Musée du Louvre en possède une réduction qui fut exposée au salon de 1785.

On lit dans l'excellent catalogue de M. Villot : « L'électeur de Trèves acheta cet ouvrage; il fut pris pendant les premières guerres de la conquête et servit à couvrir un caisson de transport. Un amateur reconnut le tableau de David, l'acquit du fournisseur, le fit restaurer et le vendit à Lucien Bonaparte. »

(Dans le catalogue de la collection Meffre, vendue à Paris en mars 1863, on dit que ce tableau faisait partie de la vente de lord Northwich.)

Saint Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés. Ce tableau est de 8 pieds sur 6 de large. (Peint à Rome en 1779 ; il est à Marseille au bureau de la Consigne.)

Le portrait de M. le comte de Potocki, à cheval, d'environ 9 pieds de haut sur 7 de large. (Dans sa notice, page 119 de ce volume, Chaussard a écrit par erreur *le prince Poniatowski*.)

Les Funérailles de Patrocle. Esquisse. (Peinte à Rome.)

Trois figures académiques dont une *présente* un Saint Jérôme,

La 2e de ces trois figures était connue dans l'atelier de David sous le nom de *Patrocle;* elle est aujourd'hui au Musée du Louvre, n° 155. Le 11 mars 1835, à la deuxième vente de David, elle fut adjugée à M. Berthon, au prix de 201 francs, et plus tard vendue au Musée.

La troisième de ces figures, connue sous le nom d'*Hector*, fut, à la même vente, adjugée au prix de 180 francs à M. le marquis de Montcalm, qui la plaça dans la galerie de son hôtel, à Montpellier.

Une Femme allaitant son enfant.

Une Tête de vieillard.

Plusieurs autres études sous le même numéro.

Salon de 1783.

La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari. Tableau de 8 pieds 7 pouces de haut sur 6 pieds 4 pouces de large. (Tableau de réception à l'Académie. Il fut repris par David, lors de la dissolution de l'Académie, et figura à sa vente après décès.)

Deux portraits sous le même numéro.

Dessin d'une frise dans le genre antique.

Autres tableaux sous le même numéro.

Salon de 1785 (David académicien) :

Serment des Horaces entre les mains de leur père. Ce tableau, de 13 pieds de long sur 10 de haut, est pour le Roi. (Ce tableau, placé au Musée du Louvre, est signé : L. David faciebat, Romæ, anno MDCCLXXXIV, et fut peint pendant son second voyage.)

Bélisaire, d'environ 4 pieds de long sur 3 pieds de haut. (Réduction, avec quelques changements, faite par Fabre et Girodet, retouchée et signée : L. David faciebat, anno MDCCLXXXIV, Lutetiæ. Cette répétition est au Musée du Louvre.)

Portrait de M. P***. (Pécoul. Acquis la somme de 600 francs, en 1844, pour le Musée du Louvre. Haut. 0,95, larg. 0,73.)

Salon de 1787 :

Socrate au moment de prendre la ciguë. Ce tableau, de 6 pieds de large sur 4 de haut, appartient à M. de Trudaine. (On a vu, pendant longtemps, ce tableau au Musée du Luxembourg.)

Salon de 1789 :

J. Brutus, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine ; des licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sépulture. Ce tableau, de 13 pieds sur 10, est pour le Roi ; il ne paraîtra que vers la fin de l'exposition. (Signé : L. David faciebat, Parisiis, anno 1789. Au Musée du Louvre.)

Les Amours de Pâris et d'Hélène. 5 pieds et 1/2 de long sur 4 pieds 1/2 de haut. (Ce tableau est au Louvre. Il avait été com-

mandé par le comte d'Artois, depuis Charles X. On y lit en bas, à gauche : L. David faciebat, Parisiis, anno MDCCLXXXVIII.)

Salon de 1791 :

Dessin du Serment du Jeu de paume.

(L'auteur n'a pas eu l'intention de donner la ressemblance aux membres de l'assemblée. On souscrit pour la gravure de ce dessin chez M. Gerdret, négociant, rue des Bourdonnais.)

Le Serment des Horaces entre les mains de leur père. Tableau de 13 pieds de haut sur 10 de large. (Déjà exposé au Salon de 1785.)

Brutus de retour chez lui, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins, dont on rapporte les corps pour leur donner la sépulture. (Il avait été exposé au Salon précédent.)

Socrate au moment de prendre la ciguë. (Déjà exposé au Salon de 1787.)

Portrait de femme peinte jusqu'aux genoux.

Salon de 1795 (an IV) :

Portrait d'une femme et de son enfant.

Salon de 1808 (David, premier peintre de S. M. l'Empereur) :

Le Couronnement. (Haut. 6,10, larg. 9,31. Au Musée de Versailles.)

Le portrait en pied de S. M. l'Empereur, revêtu de ses habits impériaux. Ce portrait est destiné pour le roi de Westphalie.

Les Sabines. (Haut. 3,86, larg. 5,20. Signé : David faciebat, anno 1799. Ce tableau fut exposé pendant cinq ans dans une des salles du Louvre, jusqu'au mois de prairial an XIII (mai 1805. Cette exposition rapporta à David, la somme de 65,627 francs).

1810. *Exposition pour les prix décennaux* :

Le Couronnement. (Tableau exposé au Salon de 1808.)

Les Sabines. (Tableau exposé au Salon de 1808.)

Salon de 1810 :

Serment de l'armée fait à l'Empereur, après la distribution des aigles au Champ-de-Mars, 5 décembre 1804. (Haut. 6,10, larg. 9,31. Au Musée de Versailles.)

TABLEAUX NON EXPOSÉS AUX SALONS ET PLACÉS AU LOUVRE :

Léonidas aux Thermopyles. (Haut. 3,92, larg. 5,33. Signé : L. David, 1814.)

Dans le catalogue de M. Villot, on lit : « Ce tableau, le dernier que David exécuta en France, fut acquis en 1819 de M. de La Haye, avec celui des Sabines, pour la somme de 100,000 francs. »

Portrait de David dans sa jeunesse. (Haut. 0,81, larg. 0,64, fig. à mi-corps de grandeur naturelle. Ce portrait est une ébauche peinte sur toile.)

Portrait de Mme Pécoul, belle-mère de David, haut. 0,92, larg. 0,72. — Acquis en 1844 pour la somme de 600 francs.

Portrait du pape Pie VII, mort en 1823. Haut. 0,86, larg. 0,72. — Signé : Lud. David, Parisiis, 1805. David en fit deux répétitions, dont l'une est au Musée de Versailles, et l'autre au palais de Fontainebleau.

Portrait de Mme Récamier. Haut. 1,70, larg. 240. — Figure en pied, grandeur naturelle. Ebauche.

TABLEAUX NON EXPOSÉS AUX SALONS ET PLACÉS DANS LES GALERIES DE VERSAILLES.

Le Premier Consul franchissant le mont Saint-Bernard, — 20 mai 1800. Haut. 2,71, larg. 2,32. — Peint en 1805. L'original de ce tableau, placé dans le palais de St-Cloud, fut enlevé en 1814 par les Prussiens, qui le placèrent dans le Musée de Berlin, où il est encore. — Il en existe trois répétitions. La 1re était pour le roi d'Espagne, la 2e pour le Musée du Louvre et la 3e pour le salon de David.

Le portrait de Barère de Vieuzac (Bertrand). Haut. 0,55, larg. 0,46. — Signé : L. David, 1799 ; étude peinte pour le *Serment du jeu de Paume.*

TABLEAUX PLACÉS DANS LES MUSÉES DES DÉPARTEMENTS OU DANS DES COLLECTIONS PARTICULIÈRES.

Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos.

Ce tableau, qui faisait partie de ceux que les héritiers de Da-

vid firent vendre le 11 mars 1835, servait de modèle aux élèves de son atelier. Au Musée de Cherbourg.

Romulus. Haut. 2,40, larg, 1,95. — Romulus est représenté défendant Rome; deux guerriers morts sont à ses pieds.

Ce tableau était originairement l'étude de la figure principale du tableau des Sabines. — Acquis à la deuxième vente de David, le 11 mars 1835, par M. le marquis de Montcalm pour la galerie de son hôtel à Montpellier.

Serment des Horaces. Répétition réduite du même sujet exposé au Salon de 1785. — Était en 1787 dans le cabinet de M. de Vaudreuil et en 1826 appartenait à M. Didot père.

Sapho et Phaon. Figures grandeur naturelle.

Ce tableau, signé : Louis David, 1809, fut peint pour le prince Joussoupoff et placé dans la galerie de son hôtel, à Saint-Pétersbourg.

Les Amours de Paris et d'Hélène. Répétition, avec quelques changements, du même sujet exposé au Salon de 1789 et aujourd'hui au Musée du Louvre.

Portrait de madame Langeron. Haut. 0,81, larg. 0,65. Peint sur toile. Cabinet du baron Denon.

Un Enfant vu en buste et ajusté à l'antique d'une draperie rouge. Haut. 0,47, larg. 0,36, peint sur toile. Cabinet du baron Denon.

Portrait du général Bonaparte à son retour de l'armée d'Italie. Portrait peint sur toile; il est à mi-corps; la tête seule est ébauchée, le reste est au trait. Haut. 0,81, larg. 0,65. Cabinet Denon.

La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari. Haut. 0,43, larg. 0,35. Esquisse terminée du tableau exposé au Salon de 1783. Elle faisait partie de la vente de M. le sénateur de Choiseul-Praslin, en 1808, et fut vendue 1,220 fr. à Lafontaine.

Première pensée du tableau de Brutus, exposé au Salon de 1789. Haut. 0,25, larg. 0,33. Papier collé sur toile. Vendu 400 francs, chez Villers, en 1812.

Les portraits réunis du Pape et du cardinal Caprara, à mi-corps. Vente de M. Jacques Lafitte, en 1834, 6,300 francs.

Son portrait, peint par lui-même. Vendu en 1837, chez M. le baron Gérard, 650 francs.

Portrait du père Gérard, député du tiers état. Étude pour le Serment du jeu de Paume; à la même vente, 299 francs.

L'Amour quittant Psyché au lever de l'aurore. Figures grandes comme nature. Tableau peint à Bruxelles; il a fait partie de la célèbre galerie Sommariva, et fut vendu, en 1839, 2,300 francs.

Saint Jérôme. Galerie du cardinal Fesch, à Rome. Tableau vendu à Paris, en février 1857, 480 francs. Est-ce une des trois figures académiques exposées au salon de 1781?

Notre Seigneur Jésus-Christ. Tableau commandé par la maréchale de Noailles pour une des chapelles de l'église des Capucines, près la place Vendôme, à Paris.

Une Vestale. Demi-figure.

Psyché abandonnée. Étude peinte à mi-corps.

Louis XVI entrant dans la salle des séances de l'Assemblée constituante.

On ignore où est ce tableau; existe-t-il encore?

Derniers moments de Michel Lepelletier de Saint-Fargeau. Grand comme nature. Haut. 1,54, larg. 1,56. Le tableau, exposé dans la salle des séances de la Convention, appartenait encore, en 1826, aux héritiers de David.

Le portrait de Suzanne Lepelletier de Saint-Fargeau, fille adoptive de la Nation française.

Marat expirant dans sa baignoire. Figure grande comme nature.

Le jeune Barra, mourant sur sa cocarde tricole. Ce tableau appartenait, en 1826, à la famille David. Haut. 1,25, larg. 1,75.

L'Empereur Napoléon Ier dans son cabinet.

L'original appartient au marquis de Douglas, en Angleterre. Il existe de ce tableau quatre répétitions.

Télémaque et Eucharis. Tableau de chevalet. Figures à mi-corps. Il était, en 1825, dans la galerie du comte de Schœnborn, à Munich.

Télémaque et Eucharis. Répétition du précédent tableau avec quelques changements. Elle appartient à M. Didot. Peinte à Bruxelles, ainsi que l'original.

Répétition du Couronnement de Napoléon. Même dimension que l'original, avec plusieurs changements importants. Terminée à Bruxelles.

Dans l'excellent ouvrage sur les peintres français au XIXe siè-

cle, par M. Charles Blanc, on lit : « Exposée successivement en Angleterre et aux États-Unis, cette toile, d'abord payée 75,000 francs par MM. Hajard, de Montpellier, a été mise aux enchères, en 1842, à Paris, et n'a pu dépasser 1,500 francs! Elle est aujourd'hui (1845) boulevard Bonne-Nouvelle, galerie des Beaux-Arts. »

La Colère d'Achille contre Agamemnon. Tableau de chevalet. Figures à mi-corps. Faisant partie de la collection de M. Parmentier, à Enghien, vendue en 1825.

Répétition de la Colère d Achille, avec de grands changements. La maladie de David l'empêcha de l'achever; mais elle fut terminée sous ses yeux par Michel Stapleaux, son élève.

Alexandre le Grand dans l'atelier d'Apelles peignant Campaspe, maîtresse de ce conquérant, qui la lui donne pour épouse.

TABLEAU INACHEVÉ APPARTENANT A LA FAMILLE DAVID.

Une vieille Bohémienne disant la bonne aventure à une jeune fille. (Tableau de chevalet. Figures à mi-corps. Il appartient à M. Jules David.)

Mars désarmé par Vénus et les Grâces. Haut. 3,04, larg. 2,60. Peint à Bruxelles.

Exposé au profit de l'hospice des vieillards, à Bruxelles, en 1824, et ensuite à Paris, au profit de l'auteur, auquel il ne rapporta pas moins de 45,000 francs. (M. Blanc, *Peintres français*.)

SUITE DES PORTRAITS PEINTS A PARIS OU EN EXIL.

Portrait de M. Desmaisons, oncle de l'auteur.
— de M. Leroy, médecin.
— du comte de Clermont d'Amboise.
— de la comtesse de Bréhan.
— de M. et de madame Vassal.
— en pied de Lavoisier, célèbre chimiste.
— de Jombert, peintre, camarade de David. Ebauche.
— de madame Lavoisier,
— de madame de Sorcy.
— de madame de Villiers.
— de la famille Thelusson.
— de madame Lecoutay; brûlé dans un incendie.

Portrait de madame Hocquart; brûlé dans un incendie.
— de madame de Verninac, née Lacroix.
— de M. Pennerin Villandois.
— de M. Blan, ambassadeur de Hollande en France.
— de M. Meyer, ambassadeur de Hollande en France.
— de M. Sérisiat.
— de madame Sérisiat.
— de M. Estève, trésorier de la maison de l'Empereur.
— du comte Français (de Nantes).
— de M. et madame Mougez, sur une même toile.
— du baron Alquier, conventionnel, ancien ambassadeur.
— de madame la comtesse Vilain XIIII, avec sa fille.
— de M. le comte de Turenne, en buste.
— de M. le comte de Turenne, répétition du précédent, figure assise.
— en pied du général Gérard.
— du jeune prince de Gavre.
— du comte Siéyès, figure assise.
— de madame David, femme de l'auteur.
— de Ramel, conventionnel, ancien ministre des finances de la République française.
— de madame Ramel, née Panckoucke.
— des deux filles du roi Joseph Bonaparte.
— de mademoiselle de Villeneuve, nièce de Joseph Bonaparte, ancien roi d'Espagne.
— de Bailly.
— de l'abbé Grégoire.
— de Prieur de la Marne.
— de Max. de Robespierre.
— de Saint-Just.
— de Jean Bon Saint-André.
— de Marie-Joseph Chénier.
— de Boissy d'Anglas. Les cinq derniers portraits font partie de la galerie de M. de Saint-Albin.
— de madame de Pastoret.
— de madame de Trudaine.
— du général Meunier, gendre de David.
— du général Jeannin, id.
— de madame Daru.

Dessins.

Les portraits en petit, au crayon noir, d'Eugène David et de sa femme, dessinés par leur père quelques jours avant sa mort.

Au Musée du Louvre :

Le Serment du Jeu de paume, dessin au bitume sur toile. Figures plus grandes que nature.

Homère endormi ; deux jeunes filles lui apportent du pain. Esquisse à l'encre de Chine.

Léonidas avant le combat des Thermopyles. Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.

Cinq croquis de paysages. Dessins à l'encre de Chine sur une même feuille.

Vente du baron Denon en 1826 :

Un dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine, représentant la mère d'un soldat spartiate, lui donnant son bouclier et lui disant : *Reviens avec ou dessus*. Ce dessin a été fait à Naples en 1779.

Croquis au crayon et au lavis pour diverses figures du Serment du Jeu de paume.

Autres croquis à la plume et au lavis pour le même tableau.

Un des costumes dessinés par ordre de la Convention en 1793; ce croquis est à la plume et colorié. Cette pièce a été gravée par le baron Denon.

Deux croquis à la plume et lavé à l'encre de Chine, représentant des lions.

Trois portraits légèrement indiqués, au crayon noir.

Apelle et Campaspe. Dessin vendu 200 fr. chez le baron Gros en 1835.

Figure de femme drapée. Croquis à la pierre d'Italie. Sur la marge David a écrit : « *Commencé à Paris* en l'an VIII, terminé à Bruxelles en l'année 1822, dans mon exil. » Vendu 44 fr. — Vente du baron Gros.

Gladiateur près de succomber ; on y voit Minerve et les Parques. Dessin sur papier bleu, rehaussé, daté de 1780. — Vendu chez le baron Gros 76 fr.

Triomphe du peuple français. Dessin à la plume et à l'encre

de Chine. On y voit Marat, Le Pelletier, les Gracques, Brutus; la Victoire précède ces personnages.

Quatre frises composées pour l'arc de triomphe qui fut élevé au Champ-de-Mars pour la fête du 14 juillet. Vente du chevalier Alexandre Le Noir, à Paris, en 1837.

Trois figures nues. Études de mouvements pour le Serment du Jeu de paume. Dessin à la pierre d'Italie. — 0,30 sur 0,24. — Vente Révil, à Paris, en 1845. — 151 fr.

Homère récitant au peuple le vingt-quatrième chant de l'Iliade.

Agamemnon enlevant Briséis de la tente d'Achille. Appartenait en 1826 à M. Firmin Didot fils.

La Colère d'Achille. En 1826, ce dessin était à Mons, chez M. Frémiet.

La Femme de Germanicus, accompagnée de sa fille, transportant les cendres de son mari à Arles. Ce dessin appartient à M. Stapleaux, élève de David.

Orphée s'accompagnant de sa lyre et demandant sa femme à Pluton et à Proserpine. Il appartient également à M. Stapleaux.

Deux dessins représentant la mort des Amazones, traitée de manière différente. Ces deux compositions sont aussi à M. Stapleaux.

Athalie et Joas, dessin donné par l'auteur à M. Drapiez, chimiste, comme une marque d'estime.

Ganymède versant le nectar à l'aigle de Jupiter. Il appartenait en 1826 au docteur Chalupt, dernier médecin de David.

Le viol de Lucrèce par le dernier des Tarquins.

C'est le dernier ouvrage que la main de David ait tracé : il l'a donné à son élève Michel Stapleaux, en témoignage de son amitié.

JEAN DU SEIGNEUR, statuaire.



L'ART DE CONSERVER LES BELLES PEINTURES.

C'est Jacques Gauthier d'Agoty qui a caractérisé ainsi le procédé, inconnu jusqu'alors en France, que Picaut ou Picault mit le premier en usage, dans ce pays, vers 1749, pour enlever les peintures à l'huile de dessus la toile, le bois ou le plâtre et les transporter sur une nouvelle toile ou un panneau neuf. L'invention du sieur Picaut fut considérée comme merveilleuse, et, dans une lettre adressée au Père Berthier, jésuite, sur les tableaux exposés au Luxembourg en 1750, lettre imprimée dans les *Mémoires pour l'histoire des Sciences et des Beaux-Arts* (Paris, Briasson, 1751, janvier, p. 105), il fut question d'un tableau que l'inventeur avait ainsi *transporté,* avec un succès complet : « Je commence, disait l'auteur de cette lettre, par la première pièce du Luxembourg, et l'on y voit d'abord un grand tableau de la *Charité* peint par André del Sarto sur bois et remis sur toile par le sieur Picaut, qui a signalé en ceci son adresse et son attention. Le sieur Riario, Italien, nous avoit déjà donné des preuves de son sçavoir dans le même genre. Il étoit venu à bout de tirer des plafonds de l'hôtel de Bouillon plusieurs tableaux de Lesueur peints sur plâtre, et il les avoit remis parfaitement sur toile. J'ai ouï dire qu'autrefois il s'étoit fait quelque chose de pareil à Rome chez le prince Pamphile. »

M. Marsuzi de Aguirre avait donc raison de soutenir, dans cette Revue même, que l'art de *transporter* les tableaux avait été trouvé et appliqué en Italie longtemps avant qu'il eût été introduit en France. Voici la constatation de ce fait.

Le Père Berthier, qui avait publié dans le *Journal de Trévoux* la lettre relative à l'exposition du Luxembourg, consacre un article à l'invention du sieur Picaut, et cet article, intitulé : *Observations sur l'art de conserver les ouvrages de peinture qui menacent ruine,* fut inséré dans le volume de février 1751 : « Il est certain, disait-il, que M. Picaut a fait des épreuves qui assurent la bonté et l'efficacité de son secret. A Choisy, le plafond d'un pavillon, peint par M. Antoine Coypel, alloit périr par la

démolition qu'on vouloit faire du bâtiment; et notre artiste, mis en œuvre, a sauvé ce morceau en le transportant de dessus plâtre sur toile. A Versailles, ce tableau de la *Charité* que nous nommions plus haut, et qui est de la grande manière d'André del Sarto, tomboit en ruine par la vétusté du bois qui en faisoit le fond, et M. Picaut l'a conservé en le faisant passer de dessus bois sur toile. Plus de cent autres entreprises du même genre ont également réussi, et nous ne doutons point que la main industrieuse de l'artiste dont nous parlons ne nous ressuscite bientôt le magnifique *Saint Michel* de Raphaël, dont le bois, comme celui de la Vénus d'Apelle, *consenuit carie*, pour nous servir des termes de Pline. On nous assure du moins qu'il a été déterminé que ce chef-d'œuvre seroit confié aux soins et à l'adresse de l'habile ouvrier dont il est ici question. »

Jacques Gauthier d'Agoty se présenta aussitôt comme rival et concurrent de Picaut. Celui-ci n'était, il est vrai, qu'un rentoileur habile; Gauthier d'Agoty était peintre, graveur, et surtout inventeur. Il avait obtenu un privilége du roi pour exploiter la gravure en couleurs, d'après son procédé, qui n'était qu'une imitation très-imparfaite du procédé découvert par Christophe-Jean Leblond, trente ou quarante ans auparavant. Leblond était parvenu à imprimer d'admirables portraits en couleurs, imitant la gouache, mais Gauthier d'Agoty n'avait réussi qu'à reproduire en couleurs, à l'aide de l'impression, des planches d'anatomie et d'histoire naturelle, que leur teinte sombre, confuse et monotone ne recommandait pas trop aux amateurs. Il s'obstina pendant vingt ans à renouveler les essais malheureux de son invention, malgré la froideur et l'abandon du public. Il publia périodiquement un recueil intitulé : *Observations sur la physique, l'histoire naturelle et la peinture* (Paris, 1751-55, 6 vol. in-4°), avec des planches coloriées par son procédé, sans parvenir à convaincre ses rares abonnés que ce procédé était préférable à celui de Leblond.

C'est dans ce recueil qu'il prit à partie le sieur Picaut et le P. Berthier, qui le patronnait; il répondit d'abord avec amertume à l'article dans lequel le Père jésuite avait fait l'éloge du sieur Picaut, et il s'efforça de contester le mérite de l'invention de celui-ci. Il prouva du moins que cette invention ne lui appartenait pas et qu'elle avait été mise en œuvre avant lui par des

virtuoses italiens. Le P. Berthier répliqua dans le *Journal de Trévoux* et persista dans ses conclusions en faveur du sieur Picaut. Gauthier d'Agoty revint à la charge et laissa percer sa véritable intention, en proposant une sorte de défi au sieur Picaut, qui ne l'accepta point. On continua donc à employer le sieur Picaut toutes les fois qu'il fallut remettre un vieux tableau sur un nouveau bois ou une nouvelle toile, et personne ne s'adressa, pour cet objet, à Gauthier d'Agoty, qui s'était posé en maître dans l'*art de conserver les belles peintures*. Le pauvre Gauthier d'Agoty persévéra néanmoins, avec l'aide de son fils, dans ses infructueuses tentatives pour graver et imprimer en couleurs *naturelles*, comme il le prétendait ; il dévora tout son patrimoine en faisant exécuter à ses frais plusieurs grands ouvrages d'anatomie qui ne se vendaient pas : il mourut de chagrin, en 1785, dans un âge avancé.

Nous réimprimerons plus tard les mémoires que Gauthier d'Agoty a publiés sur le *Nouvel art d'imprimer les tableaux en quatre couleurs;* aujourd'hui, nous devons nous borner à rassembler les factums qu'il fit paraître, dans ses *Observations sur la physique, l'histoire naturelle et la peinture*, contre le sieur Picaut et le P. Berthier ; nous ne jugeons pas utile d'y joindre les réponses, pleines de raison et de convenance, que ce dernier opposa, dans le *Journal de Trévoux*, aux allégations et aux prétentions de son fougueux adversaire. P. L.

Le désir de transmettre à la postérité les tableaux des grands maîtres, que l'on voit dépérir par le tems, a été jusqu'à présent le sujet des recherches et des soins, s'il m'est permis de me servir de ces termes, des soucis et des gémissements des curieux ; cette découverte vient d'être faite, à la satisfaction des amateurs de la peinture; mais, comme on la garde dans le secret avec un soin extrême, je me crois obligé de la manifester et de la donner au public dans toute son étendue. M. Picaut en sera sûrement bien aise, s'il considère, comme il le doit, que le bien public est préférable au sien propre.

Le *Journal de Trévoux* du mois de février 1751, p. 452, en fait un éloge étendu, et appelle ce secret un *art;* qu'il me soit permis de représenter au journaliste qu'un art est bien différent d'un secret: les secrets se communiquent dans l'instant, mais il

faut plusieurs années pour posséder un art; pour être bon chirurgien, par exemple, il faut de longues études et une pratique continue, et, pour inventer un topique, il ne faut souvent qu'un instant, et faire des épreuves en conséquence de ce qu'on a pensé, ou lu, ou entendu; c'est précisément ce que je vais démontrer par le secret dont il est question.

Le tableau d'un excellent maître se fend, s'écroûte; l'épiderme est prêt à se détacher par la vétusté ou par le peu de soin qu'on en a eu; la toile ou le bois qui porte cette peinture tombe en poussière et en lambeaux. Comment remédier à cet inconvénient? L'amateur souffre de ne pouvoir y apporter remède. Je vais y pourvoir.

Ce que je vais dire sur le secret dont il est question n'a peut-être rien de commun avec la méthode de M. Picaut. Je le tiens d'un Italien qui faisoit profession de raccommoder les *tableaux décrépits*. Ce *virtuoso* fit l'opération devant moi à Marseille; il transporta un tableau du *Dominiquin*, de dix pieds de large sur huit de hauteur (1), représentant Judith qui montre la tête d'Holopherne au peuple juif; les figures de ce morceau sont aussi grandes que nature.

Comme ce tableau avoit été très-maltraité, plié en quatre et séquestré dans un grenier comme chose de peu de valeur, un ami du propriétaire lui en ayant fait connaître le prix, je fus appelé pour voir le parti qu'on pourroit tirer de ce tableau; je produisis l'Italien dont je viens de parler pour le transporter sur toile, et me réservai de peindre deux têtes qui étaient totalement emportées et de réparer celles qui avaient été endommagées, ainsi que quelques morceaux de draperies.

Cet Italien eut l'adresse de poser son tableau renversé, quoique fort grand, sur une table unie, après l'avoir bien nettoyé et ensuite imbibé la toile avec de l'eau bouillante; et lorsque cette toile fut suffisamment ramollie, il retourna son tableau, et le remit sur cette grande table, en sorte qu'il était alors maître de l'étendre à force de bras et de le clouer tout autour. Le tableau étant ainsi cloué et bien tendu, il mit, dessus la peinture même, une couche de colle-forte bien chaude, sur laquelle il posa une toile à demi usée de la même grandeur du tableau, qu'il colla

(1) Ce tableau appartenoit à M. de Saint-Aman, de la même ville.

sur la peinture et cloua tout autour, et fit ensuite exposer la table au soleil, afin que le tout séchât le plus promptement qu'il seroit possible.

L'Italien détacha ensuite le tableau, enfermé alors entre deux toiles, et le cloua de nouveau renversé, la vieille toile par dessus; et, après avoir fait un bord de cire tout à l'entour du tableau, et avoir posé la table dans un niveau parfait, il répandit sur cette vieille toile de l'*eau seconde*, c'est-à-dire de l'eau-forte mêlée avec de l'eau commune, au point convenable pour ne pas brûler la peinture, ce qu'il est facile de connoître quand, en posant le doigt dans l'eau seconde, elle ne le jaunit pas sur-le-champ. Il laissa travailler l'eau seconde jusqu'à ce que la toile fût tout à fait pourrie, ce qui paroît quand elle se détache facilement; alors il retira l'eau dans des vases de terre, et avec une spatule il enleva la filasse qui avoit formé cette toile, et la croûte de peinture resta seule collée à la renverse sur la toile demi usée dont j'ai parlé!

Il n'est pas difficile, après cette opération, de deviner ce que faisait le *virtuoso:* il nettoyait avec de l'eau claire sa croûte, et l'essuyoit avec une éponge fine et souple, la laissant sécher parfaitement; ensuite, le lendemain, il y passoit une couche de colle, dans laquelle il mettoit un peu d'eau-de-vie, pour la rendre plus forte, et recollait par cette façon, avec une facilité admirable, son tableau sur une toile toute neuve, observant d'y passer les mains partout, après l'avoir appliquée, afin qu'il n'y eût aucun endroit où la toile ne fût parfaitement prise à la peinture.

Il eut après la précaution, avec des plaques de plomb, de marbre ou autre, de charger le tout, en essuyant avec un linge, de tems en tems, le dehors de cette toile, afin qu'elle ne se collât avec des plaques.

Après avoir laissé sécher le tout, il décloua la première toile pour la détacher du tableau; ce qu'il fit en le renversant de nouveau et en humectant d'eau seconde la toile demi-usée qui le cachoit; ce qui fut alors très-facile. Il ôta ensuite la colle qui restait sur la surface du tableau, avec de l'eau tiède, et lorsqu'il fut sec, je peignis les têtes et les draperies qui manquoient.

L'Italien me dit que, quand ces tableaux sont sur bois, on fait à peu près la même opération, et que, le tableau renversé, on enlève facilement le bois pourri, et qu'on enlève celui qui n'est

point pourri avec un rabot, le reduisant à une épaisseur facile à être corrompu par l'eau seconde; mais qu'à l'égard des peintures à fresque, il croyait qu'il étoit du tout impossible de pouvoir les enlever. Ceux qui sont au fait, sentiront assez la vérité de ce que j'avance.

Le P. Berthier cite le plafond d'un pavillon peint par M. Antoine Coypel qui alloit périr par la démolition que l'on allait faire du bâtiment, et il dit que notre artiste a sauvé ce morceau en le transportant de dessus plâtre sur toile. La plupart des plafonds de Versailles sont sur toile collés au lambris, et arrêtés par des vis en bois.

Le Père Berthier avance beaucoup : il n'a sûrement pas vu faire l'opération ; je puis asseurer que s'il avoit été peint sur plâtre *à fresque* (1), il n'auroit jamais pu être mis sur toile, parce que la fresque ne peut absolument être emportée, à cause que la couleur est incorporée avec l'enduit sur lequel on pose les couleurs, et, en enlevant les couleurs, il faut enlever aussi la croûte de composition qui tient tout à fait au mur et qui est à peu près de même nature; et quand même on enlèverait cet enduit, la peinture ne pourroit jamais être collée sur toile: c'est comme si on vouloit coller un morceau d'ardoise ou de plâtre sur une toile!

Ainsi, il falloit que le Père Berthier expliquât si le morceau de peinture sur plâtre étoit en huile (qu'il prétend avoir enlevé), ou s'il étoit sur toile posée sur plâtre, ou à fresque. Il arrive souvent que l'on peint sur plâtre à l'huile, quand on ne sçait pas peindre à fresque.

Je suppose donc présentement que le morceau étoit peint en huile sur plâtre : alors il est possible de l'écroûter par lambeaux; si la couleur est épaisse et beaucoup empâtée, et que le peintre ait eu soin de préparer le mur avec quantité de couches de colle-forte, en appliquant les croûtes les unes contre les autres et les assemblant avec patience et précision sur une surface plate et unie de bois ou de pierre, on peut coller une toile sur le dos de ces croûtes. Mais si la couleur est légère, et que les murailles ou le plafond n'ayent pas été enduits à la colle-forte,

(1) On appelle quelquefois peints *sur plâtre* les morceaux faits *à fresque* sur l'*estuc*, parce que ces sortes de peintures sont toujours sur des murs ou sur des pièces de maçonnerie.

ainsi que je viens de dire, alors cette peinture tient autant que la fresque, et est encore plus difficile à enlever.

On ne sçauroit révoquer en doute que M. Picaut n'ait enlevé à Versailles le tableau de *la Charité* d'André del Sarto, qui tomboit en ruine par la vétusté du bois qui en faisoit le fond, et il va travailler à transporter le tableau de *Saint Michel* de Raphaël sur une toile neuve. Il est vraisemblable qu'il réussira aussi bien dans ce nouveau travail, comme il a réussi dans l'autre.

Réponse au R. P. Berthier, l'un des auteurs du Journal de Trévoux.

La question agitée (1) entre le R. P. Berthier et moi, à l'occasion de la façon d'enlever les vieux tableaux et de les transporter sur des toiles neuves, roule sur deux ou trois articles. J'en serois resté à ce que j'avois déjà dit de ce secret, si le P. Berthier s'étoit contenté de sa première réponse; mais puisqu'il redouble (2) son zèle et qu'il continue de soutenir avec chaleur les intérêts de M. Picaut, « *dans la crainte* (dit-il) *qu'il ne passe dans un autre pays, contrée, peuple ou nation,* » et que cette découverte ne se perde pour tousjours en France ou en Europe, comme tant d'autres que nous ignorons présentement, il faut que je rassure de nouveau le P. Berthier, afin qu'il n'ait plus lieu de craindre une perte de cette importance.

Je n'aurai pas tant de peine à diviser cette dissertation que j'en ai eu pour démêler les questions embrouillées de mes adversaires newtoniens. Le P. Berthier s'explique bien plus clairement que ces philosophes. Il est vray que la matière est moins abstraite.

1° Entre le P. Berthier et moi, il s'agit de sçavoir si l'on doit mettre au rang des arts la façon d'enlever une peinture de dessus une toile, une planche ou une muraille, et s'il faudra élever ce secret au rang des plus fameuses découvertes.

2° Entre M. Picaut et le *virtuoso* italien, il est question de sçavoir si le secret du premier est moins dangereux et plus facile à pratiquer que celui que j'ai donné dans mes Observations.

(1) Dans le journal de février 1752.

(2) Dans le journal d'avril suivant.

Il faut répondre à ces deux questions et faire en sorte qu'on nous entende. La méthode de séparer les faits est la plus sûre pour les éclaircir.

PREMIÈRE QUESTION.

Un SECRET *ou un* ART *est la même chose*, dit le P. Berthier; *nous nous servons de ces deux mots indifféremment, parce que l'opération de M. Picaut participe du secret et de l'art, etc.; et depuis cinquante ans nous n'avons rien annoncé qui mérite tant l'attention du public que sa découverte.* Voilà le fondement de la dispute entre le P. Berthier et moi; M. Picaut n'a rien de commun à ceci; il sçait parfaitement que son secret n'est pas un art: c'est ce qu'il ne mettra jamais en question. Tous les hommes sont sujets à l'amour-propre; mais ils rougissent des qualités qu'on leur donne et qu'ils ne méritent pas. D'une autre part, chacun cherche à soutenir ses droits; ainsi, l'on ne doit pas trouver étrange que je défende mes confrères.

Si les qualités que le P. Berthier donne à M. Picaut avoient lieu, les arts se confondroient avec les secrets, les secrets avec les métiers, et les métiers avec les occupations les plus basses.

Les artistes ne sont pas des ouvriers : ce sont des sçavans, qui mettent en usage le cizeau et la lancette, le pinceau et le burin, l'équierre et la boussole, et qui font un jeu agréable de la rime et des sons.

Je qualifie icy les artistes du nom de *sçavans*, parce qu'ils doivent l'être en effet. Un chirurgien doit sçavoir l'anatomie et une partie de la médecine; un peintre doit être physicien et anatomiste; il faut que celui-ci non-seulement connoisse le corps humain, mais encore qu'il raisonne sur la nature de la lumière, sur celle de l'ombre et sur la formation des couleurs. Un sculpteur et un graveur peuvent-ils se dispenser de connoître la machine animale, s'ils sont obligés de faire des figures? Un architecte ne doit-il pas sçavoir les lois mechaniques? Un pilote ne doit-il pas être astronome et géomètre? Un poète, sans contredit, est historien; un musicien est compositeur.

Ceux d'entre les artistes que nous venons de citer qui ignorent les sciences qui ont rapport à leurs talents, ne sont artistes que de nom. Par exemple, ceux qui peignent les enseignes à bierre sont-ils peintres? Ceux qui rasent et qui sçavent

seulement percer la céphalique, la médiane, ou la basilique, sont-ils chirurgiens? Ceux qui font les murs de boue et les toits de paille dans la campagne sont-ils architectes? Ceux qui font les vaudevilles de Paris sont-ils poëtes? Et, enfin, ceux qui font résonner les orgues de la lanterne magique sont-ils musiciens?

Je crois que mon argument sera universellement reçu et qu'il est sans réplique.

Je puis encore ajouter, pour preuve de ces vérités, que les artistes ont produit et peuvent encore produire tous les jours des grands hommes.

Pythagore et Socrate étoient sculpteurs; Platon avoit été poëte; Diogène, banquier; Pyrrhon, peintre; Bion, musicien; Epicure, grammairien. De nos jours, M. Quenet et M. Morand ne sont-ils pas médecins? M. Le Cat n'est-il pas physicien? M. de Voltaire n'est-il pas philosophe? Je le répète encore, les vrais artistes sont des sçavans, parce que leurs opérations sont toujours fondées sur quelque science, et ils ne sont appelés du nom d'*artistes* que parce qu'à leur sçavoir ils joignent l'ouvrage des mains.

De tout tems on trouvera parmi les artistes des sujets qui se distinguent et qui passent de leur profession aux sciences les plus relevées, ce que l'on rencontre très-rarement dans les gens de métier. M. Picaut, par exemple, peut exercer la façon de raccommoder les tableaux, de les vernir, de les changer de toile, sans avoir besoin d'être ni philosophe, ni médecin, ni astronome, ni géomètre; et il n'y a pas d'apparence que le secret d'enlever les croûtes des peintures le conduise un jour à professer quelque science, puisque le P. Berthier avoue qu'il n'est ni peintre, ni dessinateur, et que son sçavoir consiste seulement à la pratique de son secret. Il n'est donc pas artiste, si, pour l'être en effet, il faut tenir à quelque science.

Mais (dit le P. Berthier) *M. Picaut use de grandes précautions; il emploie beaucoup de tems pour le succès de son opération; sa manière de procéder a des principes et des règles; il peut donc être mis au rang des artistes.*

Je réponds à cela : est-ce qu'un tailleur de pierre n'use pas de grandes précautions, crainte qu'une pierre de grosseur énorme qu'il a quelquefois en main ne l'écrase? Est-ce qu'il ne met pas beaucoup de tems à la tailler? N'a-t-il pas des principes

et une méthode, et ne se sert-il pas d'une règle, d'une équierre et d'un compas? Malgré tout ceci, est-il architecte? Il ne sera jamais qu'un tailleur de pierre, et M. Picaut ne sera aussi que le conservateur des tableaux des grands hommes, tels que ceux qui les nettoyent, qui les vernissent et qui les enquadrent. Au lieu de tout cela, M. Picaut les change de toile.

Quand même la pierre que taille cet ouvrier dont nous venons de parler seroit de porphyre ou d'agathe, ces matières précieuses ne pourroient pas l'élever au-dessus de sa condition : ce n'est pas la matière qui fait l'ouvrier. M. Picaut sera de même ce qu'il est, soit qu'il change de planche ou de toile les tableaux de Michel-Ange, ou de Raphaël, ou qu'il enlève ceux du pont Notre-Dame, pour les poser sur d'autres toiles ou planches; il ne rend pas les tableaux plus précieux qu'ils n'étoient auparavant: il les met seulement en état de durer plus long-tems. Après avoir démontré que le P. Berthier n'est pas fondé de soutenir que le secret de M. Picaut est un art, quelques personnes diront : Mais de quoi se mêle M. Gautier? Qu'est-ce que cela lui fait que M. Picaut soit élevé au rang des artistes, et que le P. Berthier dise que *depuis cinquante ans, le Journal de Trévoux n'a rien annoncé qui mérite tant l'attention du public que la découverte dont il est question?* J'avoue que l'on pourroit me taxer d'être un esprit inquiet et même jaloux de la gloire des autres, si je ne profitois pas de cette occasion pour mettre au grand jour les raisons qui m'ont déterminé à relever le sentiment du P. Berthier, et celles qui m'obligent d'abaisser les éloges que l'on prodigue dans un tems sans raison, et que l'on ménage avec scrupule dans un autre, selon les circonstances et les intérêts particuliers.

Je sçais qu'en 1737 (dans le *Journal de Trévoux*, du mois d'août, page 1435), le P. Castel fit l'éloge de l'art d'imprimer les tableaux selon la manière de Le Blond (méthode infructueuse et qui est périe avec l'inventeur); mais cet éloge étoit relatif à la théorie du P. Castel; il étoit intéressé à rendre justice à un artiste dont les principes s'accordoient si bien avec ses sentiments. *Heureusement* (dit le P. Castel, page 1440) *dans le tems que M. Le Blond travailloit en Angleterre à l'harmonie du coloris, on travailloit ailleurs à l'harmonie des couleurs*, et (page 1443) *nous avions annoncé dans nos Mémoires que ces*

trois couleurs faisoient toutes les couleurs à l'infini, et qu'elles produisoient même le noir par leur réunion. M. Le Blond dit la même chose dans son livre, etc.

Le P. Castel a aussi eu la bonté d'annoncer mes talens (en 1746, dans le *Journal* de février, page 301, etc.). Je lui suis redevable de son zèle ; mais je pourrois ajouter encore que son extrait vise toujours à sa propre gloire. *Nous sçavons bien* (dit-il dans cet extrait, page 34) *que c'est au principe de réformer la pratique, et non à la pratique d'anéantir le principe, et M. Le Blond s'y conforma, mais sans trop pouvoir y réussir, si ce n'est par les mains du sieur Gautier, qui lui facilita l'exécution de son art par sa réduction aux trois couleurs. Le sieur Le Blond étoit vieux et sur la fin de sa carrière ; voyant la difficulté qu'il alloit avoir à s'assujettir à ce nouveau principe, nous invitâmes le sieur Gautier, qui joignoit à beaucoup de jeunesse une grande facilité de génie, une connaissance de la peinture, de divers arts même, entr'autres de la musique, art très-auxiliaire, et surtout une grande envie de se signaler par quelque chose de grand et de beau. Rien ne l'étoit plus que le nouvel art. Nous le lui proposâmes ; il en fut ébloui. Nous le lui expliquâmes, il y fut bientôt consommé, jusqu'à aider au sieur Le Blond, à le surpasser et à lui succéder enfin, avec une sorte de supériorité pour la pratique même.*

N'est-ce pas s'annoncer inventeur d'un art plutôt que de rendre justice à celui qui réussit et qui le possède ? Bien loin d'avoir facilité M. le Blond à l'exécution de son art *par la réduction aux trois couleurs,* je ne les ai jamais pratiquées. J'ai assez fait connoître, dans les *Mercure* de 1749, que mon art n'étoit pas celui de M. Le Blond ; que j'étois fondé sur une théorie bien différente de celle du P. Castel ; et je n'ai jamais prétendu, comme lui, *que les trois couleurs faisoient toutes les couleurs à l'infini, et qu'elles produisoient même le noir par leur réunion.*

Aujourd'huy le P. Berthier dit que depuis cinquante ans on n'a rien annoncé qui mérite tant l'attention du public que l'art de M. Picaut. Me voilà donc dépouillé par le Père Castel, et réduit par le P. Berthier au-dessous du secret d'enlever les vieux tableaux ! Ai-je tort de me plaindre ? Ne suis-je pas fondé de répondre à l'un de ces auteurs et de citer les vues de l'autre ? Que l'on me rende justice.

Les auteurs accrédités comme ceux du *Journal de Trévoux* méritent une réplique. Le public sçait que je n'oublie rien pour ma défense, lorsque ceux qui m'attaquent directement ou indirectement sont dignes de son attention.

SECONDE QUESTION.

Venons au fait. Si je ne faisois que discuter avec le P. Berthier sur le secret de M. Picaut, qu'il veut élever au rang des arts, tout cela ne seroit qu'un jeu de mots. Il faut présentement prouver : 1° que le secret du *virtuose* italien, que j'ai déjà donné au public, vaut mieux que celui qu'exerce M. Picaut, lorsqu'il s'agit de peintures sur bois ou sur toile ; 2° que celui de M. Picaut m'est aussi connu, mais que je ne m'en sers que lorsqu'il s'agit d'enlever une peinture en huile de dessus un mur ou de dessus un plat-fond. Si je ne l'ai pas encore détaillé, celui-ci, c'est qu'il falloit parler de l'un avant de parler de l'autre.

On sçait déjà que M. Picaut sépare les peintures des vieilles planches sans les détruire, qu'il les met avec soin à côté de ses tableaux, pour prouver qu'il enlève l'épiderme sans toucher au fond. J'ai dit, au contraire, que l'Italien détruit le fond sans toucher à l'épiderme : je demande donc présentement qui est-ce qui est le plus précieux dans l'ouvrage d'un grand maître, si c'est le fond ou la peinture ? Je crois qu'il sera d'abord décidé que la toile ni la planche ne font pas le tableau, et que lorsqu'on sépare le tableau de son ancien fond, c'est plutôt pour conserver la peinture que la vieille planche. Si c'est pour réjouir la vue et pour donner *un spectacle un peu plus touchant* que l'on conserve le bois carié, écaillé et brisé, les ouvrages des anciens maîtres alors n'y ont aucune part, et c'est sans nécessité et sans raison que l'on risque de les gâter, de les allonger ou de les séparer, en détachant la pellicule que les couleurs du tableau ont formée sur le fond. Il vaut bien mieux prendre auparavant la précaution de coller et d'arrêter le tableau sur quelque corps, pour le séparer de la planche ou de la toile sans risquer de l'étendre ni de le déchirer ; car le calque dont le P. Berthier prétend que l'on se sert pour examiner si l'on n'a rien dérangé du tableau, prouve qu'il est possible que ce mal arrive, puisque l'on observe s'il n'est pas arrivé. Le calque, après tout, si le tableau

était gâté, ne sçauroit remédier aux fautes, l'opération faite : cela n'est pas difficile à comprendre ; le tableau détaché, réduit en pellicule très-subtile, peut avoir souffert quelque altération en le recollant sur une autre toile, puisque nous sçavons que le parchemin, le vélin, le papier, la toile et tous les autres corps que l'on applique avec de la colle sur des planches, s'étendent souvent plus d'un côté que de l'autre, malgré le calque que l'on fait pour conserver le rapport des jointures, quand il y a quelque chose de peint ou de gravé dessus. On ne réussit jamais à conserver les justes proportions : c'est ce qui arrive aux globes sur lesquels on colle des cartes, où il y a toujours quelque défaut. La pellicule d'un tableau, quand il est ramolli, ainsi qu'il faut qu'il le soit pour le rouler, comme fait M. Picaut, doit être dans ce cas, malgré ce qu'on nous dit de l'exactitude des rapports du calque, à travers lequel je défie que l'on puisse tout voir sur un tableau, quelque transparent que soit le calque et quelque clair que soit le tableau.

La méthode de l'Italien est plus sûre, moins dangereuse et plus propre à conserver l'extrême exactitude des contours des figures qui composent un tableau qui vaut la peine d'être enlevé, puisque ce *virtuose* assure sa peinture sur une toile avant de détruire celle qui sert de fond et avant de poser la pellicule sur une autre toile. On peut faire présentement l'opération du *virtuose* sur le plus précieux tableau du monde, et, dans les siècles à venir, on pourra la répéter sur le même ouvrage sans effrayer les amateurs et sans leur faire appréhender le moindre dérangement dans le contour des figures ; car, au bout du compte, un épiderme qu'on détache, je le répète encore, sans doute en l'amollissant, peut être déchiré ou s'étendre à contre-tems. Ainsi, sans faire injustice à M. Picaut, l'on peut soupçonner sa méthode d'être dangereuse, malgré tous les procès-verbaux de l'univers. De l'autre part, il est impossible d'attribuer le même inconvénient à celle de mon Italien. Si un tableau est fendu et écroûté, comme l'on voit assez souvent, comment rassembler avec précision les pièces, quelquefois en grand nombre, sans se servir de cette méthode ici ? Donc le secret du *virtuose* vaut mieux que celui de M. Picaut lorsqu'il s'agit d'enlever les peintures de dessus bois ou de dessus toile.

Voici le secret de M. Picaut, c'est-à-dire sa manière d'opérer,

car si la méthode de l'Italien vaut mieux que celle de M. Picaut en ce qui concerne les tableaux sur toile et sur bois, celle de M. Picaut vaut mieux que celle de l'Italien lorsque les peintures se trouvent malheureusement posées sur plâtre (1).

On convient, depuis mes observations, qu'il n'y a que les peintures en huile que l'on puisse arracher de dessus une muraille, et qu'il n'est pas possible de toucher à celles que l'on a peintes à fresque : nous voilà d'accord sur la nature du tableau qu'il est possible de détacher et de transporter sur un autre fond. Mais il est question de savoir le secret de M. Picaut pour enlever une croûte de peinture en huile de dessus un plafond ou de dessus un mur que l'on va démolir, comme celui de Choisy; car le secret de l'Italien, comme nous venons de dire, n'est préférable que dans les morceaux peints sur bois ou sur toile. Comment pourrait-on enlever la muraille sans toucher à la peinture? Toutes les eaux-fortes de la terre ne sçauraient miner un mur vertical ou horizontal de deux ou trois pieds d'épaisseur, et quand même il n'en auroit que trois ou quatre pouces !

J'espère que l'on n'ira pas me chicaner, si, par hazard, il y a quelque drogue de plus ou de moins dans ma méthode que dans celle de M. Picaut; je crois qu'un secret est le même qu'un autre quand les opérations sont égales, et que le but que l'on se propose est également rempli de part et d'autre.

Secret pour enlever les peintures de dessus un mur.

Il faut bien laver les peintures en huile sur plâtre avec de l'eau-de-vie et leur ôter avec soin la poussière et la fumée qui peut les avoir altérées *par le laps de temps*. Alors, pendant l'espace de quelques jours, selon le besoin et la sécheresse des peintures, il faut les humecter avec l'esprit de térébenthine et leur donner une certaine onctuosité absolument nécessaire aux vieilles croûtes. Au bout de cette opération, lorsque vous jugez que la peinture est un peu rajeunie, il faut y passer une colle-forte de Flandres, bien chaude et bien unie, et en faire de même sur une toile fine, de Hollande si l'on veut, et coller cette toile sur les ouvrages en huile que l'on se propose d'enlever de dessus le mur.

(1) Il n'y a guère de bons morceaux peints en huile sur plâtre : tout ce que nous avons de mieux peint sur plâtre est à fresque.

Si la peinture est légère et trop superficielle, au lieu de toile, on se sert de papier simplement, et on le colle sur la peinture à la place de la toile; mais si le morceau est vaste et que la couleur soit épaisse et bien empâtée, alors il faut absolument se servir de la toile. La toile étant bien tendue, il faut l'arrêter tout autour avec des pointes de fer, pour l'empêcher de se gripper, et la laisser sécher pendant vingt-quatre heures. Vous apercevrez que les bords de la peinture, lorsque la toile est sèche, se détachent du mur, surtout si dans l'endroit où est posé le platfond vous mettez un poële ou que le soleil donne sur la peinture que vous vous êtes proposé d'enlever.

Pour finir l'opération (opération qui, selon le P. Berthier, fait l'admiration de tout Paris), il faut détacher avec soin du mur la toile, qui emporte avec elle la couleur en huile (1), et dans les endroits où la couleur tient un peu trop, ce qui arrive souvent, humectez le mur avec de l'eau seconde, et par le secours d'un couteau à palette, détachez adroitement d'une main la croûte du mur, pendant que vous tirerez la toile de l'autre.

Avec un peu de patience, vous enlèverez un tableau de vingt toises de long, s'il le faut; et si la nécessité vous oblige de l'enlever par parcelles et par compartiments, vous prendrez, à cet effet, les dimensions nécessaires. La croûte, enlevée et collée alors sur la toile du côté des figures, se ramollit comme on veut, et se colle aisément sur une autre toile, pour servir de fond au tableau; lorsqu'on est assuré que la peinture est bien collée sur le fond qu'on lui destine; on fait l'opération de l'eau-forte, comme j'ai dit dans le secret de l'Italien.

J'offre au P. Berthier de faire moi-même l'opération. S'il doute de la réussite de cette méthode, qu'il ait la bonté de m'envoyer un fragment de muraille sur lequel il y ait un morceau de peinture en huile? Je lui promets de lui rendre la croûte sans toucher au mur; et s'il craint que je détruise le morceau de mur, et que j'y substitue un autre plâtre de pareille forme, qu'il le marque de son cachet, qu'il dresse un procès-verbal de la figure, de la qualité et de l'essence du plâtre, je le lui rendrai d'un côté et le tableau de l'autre.

(1) Pour cacher le secret, avant de montrer la pellicule, on la fait tremper dans l'eau avec le papier collé ou la toile et on la sépare. Ceux qui n'ont pas vu faire l'opération, jureroient que l'on a enlevé la pellicule toute seule de dessus le mur.

J'avance de plus que j'ai le secret de poser sur cuivre tout tableau en huile que l'on a enlevé de dessus plâtre, dessus toile ou dessus bois; et j'offre au R. P. Berthier de l'appliquer sur le cuivre de façon qu'au bout de deux ou trois mois il sera impossible de l'enlever par quelque méthode que ce soit.

Il me semble que les tableaux de prix, au lieu d'être posés sur toile, après les avoir enlevés, devroient être posés sur cuivre, ce qui les rendroit invulnérables et éviteroit à la postérité la nécessité de les enlever encore plusieurs fois pour changer leurs toiles, que les tems futurs ne respecteront pas plus que les tems passés.

PEINTRES FRANÇAIS, PEU CONNUS, DU XVIIIe SIÈCLE.

I. NICOLAS LAWREINCE.

LAWREINCE (Nicolas), *célèbre peintre à la gouache*, disent les rares catalogues d'estampes, quand ils ne se contentent point de citer son nom seul, en l'écorchant à qui mieux mieux : *Lawreince, Lawrence, Lavrince, Lavreins*, etc. La première appellation est la plus fréquente et paraît la plus correcte.

Ce peintre a eu dans son genre, sous Louis XVI, la vogue dont jouissait Baudouin, le gendre de Boucher, sous Louis XV ; on ne sait rien sur sa vie; c'est à peine si l'on trouve une date sur quelques-unes des nombreuses estampes de son œuvre : 1783, 1786. La nature de son talent, la société dont il reproduisait les mœurs habituelles, sont autant de causes qui ont dû annuler Lawreince comme artiste au moment de la Révolution, trop heureux s'il a pu ne point lui survivre, au lieu de finir oublié comme Greuze, ou misérable comme Fragonard.

Les gouaches de Lawreince, immobilisées probablement dans quelques collections particulières, passent très-rarement dans les ventes; du vivant de l'artiste, elles atteignaient un très-haut prix; en 1778, à l'hôtel d'Aligre, *l'Intérieur d'un boudoir : une femme est endormie sur un sofa*, provenant de la collection Dulac, marchand de tableaux, est vendu 220 livres.

Il a aussi peint quelques miniatures.

La collection Guerin (vendue le 23 mars 1860) contenait de lui : *Un groupe de trois actrices célèbres de la Comédie italienne.*

Tout dernièrement (mai 1863), à la dispersion de la collection de M. Sorel, ancien chef d'escompte à la Banque de France, on adjugeait pour 2610 fr. : *Miniature ronde sur ivoire, par Lawrence; le jeu de Colin-Maillard dans un parc, composition de* 25 *figures,* montée sur une tabatière ronde en poudre d'écaille, incrustée de bandes et galonnée d'or.

C'est à peine si les nombreux ouvrages qui traitent de l'histoire de l'art au XVIIIe siècle prononcent le nom de Lawreince;

MM. de Goncourt, pour lesquels cette époque a si peu de secrets, effleurent seulement le sujet dans leur monographie des *Saint-Aubin*, en disant qu'Augustin de Saint-Aubin a eu « *la fortune méritée de n'avoir laissé aux secs pinceaux de Lawrence que ces salons glacés et roides, aux formes droites, tout pleins de Necker et l'oreille à l'avenir : les salons Louis XVI.* »

SON OEUVRE GRAVÉ.

Une foule de petits graveurs du temps ont reproduit à l'envi les scènes d'intérieur ou galantes qui composent presque entièrement l'œuvre de Lawreince, soit à l'eau-forte et en couleur, soit en manière noire et au bistre ; les premières épreuves à l'eau-forte pure, *avant* certains noms ou certaines remarques, en bon état de conservation, sont très-recherchées dans les ventes et y atteignent un haut prix.

Lors de la mise aux enchères de la collection de M. S.... (fin novembre 1856), collection d'estampes du XVIIIe siècle des plus précieuses (1), l'œuvre réuni de Lawreince, qui se trouvait en compagnie de ceux de Baudouin, de Boucher, de Chardin, de Fragonard, de Greuze, de Watteau, y fut vendu 902 francs.

LISTE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES GRAVEURS AYANT TRADUIT SON OEUVRE.

D'ARCIS. *L'Accident imprévu ;* jeune blanchisseuse lisant une lettre qu'un petit commissionnaire vient de lui remettre.

La Sentinelle en défaut ; jeune modiste cachant à sa mère son amant sous un chapeau.

Les premières épreuves de ces deux pièces sont avant la lettre, avec les noms des artistes à la pointe et les armes d'Orléans.

BENOSSI. *On y va deux !*

BRÉA. *Les deux Cages, ou la plus heureuse ;* en manière noire.

CAQUET. *L'Innocence en danger.*

CHAPUY (J.-B.) *Les Trois Sœurs au parc de St-Cloud.*

Les Grâces parisiennes au bois de Vincennes. Ces deux pièces fontpendants.

COLINET. *Nina*, en couleur.

COUCHÉ (Jacques). *Les Sabots.*

(1) Voir à ce sujet l'*Artiste* des 16 novembre et 14 décembre 1856.

Delaunay (Nicolas). *Le Billet doux;* riche intérieur d'appartement. 1er état, avant la lettre. (Vendue 25 fr. en janvier 1861.)

La Consolation de l'absence; élégant intérieur de boudoir où une dame contemple un portrait. 1er état avant les armes et avant la lettre. (Novembre 1860, vendue 25 fr.)

L'Heureux moment; intérieur de boudoir. Le 1er état est avant la tablette ombrée et la dédicace. (Vendue 33 fr. en décembre 1860.)

Qu'en dit l'abbé? très-riche intérieur d'appartement. Le 1er état est avant la lettre et les armes. (Vendu 51 fr. le 25 novembre 1862.)

Delignon. *La galante Surprise.*

Les Offres séduisantes. 1er état à l'eau-forte pure. Il en existe des épreuves en rond et en couleur.

Deny (Jeanne). *Le Restaurant.*

Dequevauviller (Fr.). *L'Assemblée au salon,* 1783. 1er état avant la dédicace. (Vendue 24 fr. à la vente Defer.) — *L'Assemblée au concert.* Ces deux pièces passent pour représenter l'intérieur du duc de Luynes. (Vendues ensemble 125 fr., 22 février 1859.)

Le Contre-temps.

Le Coucher des ouvrières en modes.

Le Lever des ouvrières en modes.

Il existe de cette dernière pièce une petite réduction au bistre.

L'École de danse. Le 1er état est avant la deuxième ligne.

Girard (Romain). *Mistress Merteuil and miss Cécile Volange;* en couleur.

Valmont et la Présidente de Tourvel; ovale équarri.

Il existe un autre portrait de *Madame de Merteuil,* ovale au bistre, d'après Lawreince. Il est probablement aussi gravé par R. Girard.

Guttemberg. *Le Mercure de France.*

Helman. *Le Roman dangereux.* Le 1er état est à l'eau-forte pure. (Vendu 25 fr. le 31 mai 1860.)

Janinet. *Ah! laissez-moi donc voir!* en couleur; promenade d'un couple dans un jardin; l'amant dispute un portrait à sa belle en déshabillé galant. (Vendu 36 fr. avril 1859.)

L'Aveu difficile; en couleur.

La Comparaison. 1786 ; en couleur. (Épreuves vendues jusqu'à 60 fr.)

L'Indiscrétion; femme réclamant une lettre que son amie vient de prendre ; en couleur.

Le joli petit Chien.

Le petit Conseil.

Pauvre Minet, que ne suis-je à ta place! en couleur.

L'Élève discret; en couleur.

Dame à sa toilette, à laquelle une amie apporte une rose; en couleur. 1er état, avant la lettre.

Langlois (V.-M.). *Le Concert dans un jardin, ou la Partie de musique.* Dans le 1er état, les noms d'auteur seuls gravés à la pointe.

Legrand. *Le Serin chéri.*

Jamais d'accord, Chien et Chat.

Pierron. *Le Retour trop précipité.*

Tresca. *Les Apprêts du ballet.* 1er état avant la lettre.

Varin. *Le Concert agréable.* 1er état avant la lettre.

Vidal. *Le Repentir tardif.*

La Soubrette confidente.

La Balançoire mystérieuse. Une épreuve de 1er état avant la lettre et le flot est montée jusqu'à 137 fr. (Vente, mai 1857.)

Le Déjeuner anglais; intérieur, en couleur.

La Marchande à la toilette. (Vendue 24 francs. 21 mai 1860.)

Les Nymphes scrupuleuses. 1er état avant la guirlande.

Voyez. *Le Directeur des toilettes.* 1er état, avant la lettre.

On rencontre encore d'après Lawreince : un portrait de *Charles de Blatis*, chorégraphe (2me vente Laterrade), ainsi que *le Midi*, sujet qui a dû être sûrement complété par *le Matin, le Soir* et *la Nuit;* sujets, graveleux qui doivent rappeler ceux que de Ghendt a gravés d'après Baudouin, sujets aussi traités par Eisen et autres crayons, grands coureurs de ruelles et illustrateurs de boudoirs.

H. Vienne.

LA COLLECTION DES EMPREINTES DE SCEAUX

DES ARCHIVES DE L'EMPIRE.

NOTES RECTIFICATIVES.

Nous avons reproduit textuellement dans la *Revue universelle des Arts* la brillante préface écrite par M. le comte de Laborde, directeur général des Archives de l'Empire de France, et placée en tête du premier volume de l'Inventaire des sceaux conservés dans ce grand établissement. Quelques énonciations préjudiciables à un intérêt particulier nous ayant été signalées dans l'intéressant travail du savant membre de l'Institut, nous nous faisons un devoir d'admettre les observations suivantes, qui établissent toute la vérité, et que nous avons des raisons de croire conformes aux intentions de M. le directeur général. Ces observations portent sur deux points principaux : l'intervention de M. Lallemand dans la livraison des empreintes demandées par le public, et la nature du travail laissé par cet archiviste à ses successeurs.

Pour que le public pût se procurer des empreintes de sceaux, M. Lallemand dut consentir à faire recette à son compte, l'administration des Archives en 1842 n'ayant pas le droit de vendre des épreuves, comme elle a été régulièrement autorisée à le faire depuis lors. En neuf années (1842-1850), M. Lallemand a livré pour moins de mille francs d'épreuves ; il en a donné gratuitement pour 300 francs, et ses dépenses pour la confection des 8,000 creux et des 6,000 épreuves qu'il a fournis pour la collection des Archives se sont montées à 150 francs. Voilà pour le premier point ; le second demandera plus de développements.

L'état de la collection des creux ou moules au moment où M. Lallemand fut déchargé de ce travail, en 1850, fut constaté par M. Douët d'Arcq, qui, selon ses propres expressions, « frappé « du soin et de la conscience que cet habile mouleur avait apportés « à son travail, » crut devoir citer l'exemple de moules composés de deux ou même de trois parties. Ces moules avaient été faits

méthodiquement par séries, et il n'y a eu *choix* que dans le cas où, un acte étant revêtu de plusieurs sceaux, il a paru convenable, afin d'éviter les déplacements, toujours dangereux, de prendre simultanément tous les moules des sceaux appendus à cet acte. Dans cet ordre méthodique, le degré de conservation du sceau a été consulté uniquement lorsque, le même type se retrouvant dans divers cartons, il s'est agi de choisir le meilleur; mais jamais aucun type commencé n'a été abandonné. Loin de se soustraire aux difficultés, M. Lallemand, sûr de les vaincre, semble plutôt les avoir recherchées : il a reproduit le collet des sceaux, ce qu'on n'avait pas tenté avant lui ; il a moulé les plus grands sceaux, ceux des rois d'Angleterre et des empereurs d'Allemagne, qui ont jusqu'à 17 centimètres de diamètre; le magnifique débris du sceau du chapitre de Cantorbéry, qui présente de grandes difficultés; la bague dont l'évêque Leubace se servait pour sceller; une autre bague aux armes de Marin Pictien, *magnifique chevalière du* XIII[e] *siècle, autour de laquelle sont gravées des paroles de l'Évangile* (1); les débris d'un même type apposé sur différents actes, et rapprochant ces diverses parties, en a formé un seul creux; enfin, le premier il a eu l'idée de doubler les épreuves d'une couche de plâtre, ce qui donne plus de consistance au soufre, permet d'y sceller une attache pour suspendre les épreuves, et procure une surface lisse, sur laquelle on peut écrire (2). L'héritage laissé par cet archiviste au mouleur qui lui a succédé ne présentait donc pas la partie du travail la plus épineuse : bien loin de là; cet héritage comprenait, et en grand nombre, les sceaux les plus faciles à mouler, notamment les bulles, petits sceaux en plomb, pour la détérioration desquels on n'avait aucune crainte à concevoir. Si les successeurs de M. Lallemand ont trouvé quelque chose à relever dans son œuvre, lui aussi a eu à rectifier des erreurs commises par ses prédécesseurs, et à se féliciter de découvertes qui avaient échappé aux Bénédictins et aux érudits : c'est ainsi qu'il a reconnu que le sceau de l'empereur Ferdinand III est en or, tandis qu'on avait généralement admis qu'il était en cuivre doré; qu'il a découvert un nombre relativement considérable de sceaux ou de contre-

(1) L'original est au cabinet des Antiques.

(2) Rapport du 27 avril 1849, à M. le garde général des Archives nationales, par M. Lallemand.

sceaux de rois de France, notamment un sceau de Childebert III, deux de Pépin, roi d'Aquitaine, un de Charles le Chauve, trois de Charles le Gros, et un de Lothaire (1), le second sceau de Philippe Ier (2), un second sceau de Philippe-Auguste, des contre-sceaux de Louis VII (pierres antiques), un sceau de Marguerite, femme de saint Louis, etc. Les recherches que M. Lallemand a faites, tant aux Archives de l'Empire que dans d'autres dépôts et cabinets d'amateurs, ont augmenté des deux tiers la collection des sceaux royaux de France ; et, des vingt-quatre types qui avaient été éliminés de cette collection, vingt, sur son observation, y sont rentrés. Parmi ses autres découvertes, on peut citer une pierre antique représentant une Léda ailée et qui servait de sceau à André, archidiacre de Soissons en 1189 ; une inscription en relief sur la tranche du sceau de la ville de Cantorbéry (3) ; enfin, cinquante pierres gravées servant de contre-sceaux.

Il serait trop long de vouloir citer les preuves du zèle, de l'habileté et du désintéressement de M. Lallemand, qui, à mesure qu'il rencontrait des types meilleurs, a recommencé ses creux sans jamais recevoir le prix que d'un seul creux pour un même type, sans jamais tenir compte des difficultés comme devant modifier ce prix, et sans employer dans la fabrication une seule matière qui ne fût à ses frais. Nous devons ajouter que le fonctionnaire placé à la tête des Archives avant le directeur général actuel n'était point animé de sentiments bienveillants envers M. Lallemand, et il ne serait pas impossible que cette disposition eût exercé quelque influence sur la rédaction des Rapports cités dans la préface. M. le comte de Laborde, plus équitable que son prédécesseur, a récompensé le zèle de M. Lallemand en lui faisant obtenir, en 1860, la décoration de la Légion d'honneur, et tout récemment, après 41 ans de bons services, le titre d'archiviste honoraire, qui a été créé pour lui.

(1) Pour ce dernier, *voy.* la *Revue archéologique* de 1858, p. 173.
(2) *Voy.* la *Revue archéologique* de 1847, p. 736.
(3) *Voy.* la *Revue archéologique* de 1853, p. 231.

CORRESPONDANCE.

A. *MM les directeurs de la* REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Jehan et Jacquemart Miette, maîtres des œuvres de charpenterie de la ville de Lille, et leurs travaux, XIVe, XVe et XVIe siècles. — Carpentarii a lignis cedendis ; lathomi a lapidibz. (Ms. n° 217, Bibl. de Valenciennes, XIVe siècle, fol. XXX v°.)

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Les admirables charpentes de nos cathédrales prouveraient seules, au besoin, que les maîtres charpentiers du Moyen-âge étaient de vrais artistes, et notre histoire militaire témoigne également de leur extrême habileté, soit pour la construction et la réparation des ponts, soit pour *les affûtements* des divers engins de l'artillerie. (Consult. l'hist. de la charpenterie, par M. Paul Lacroix.) A eux aussi on confiait la construction des vaisseaux (1).

Avant d'énumérer les œuvres diverses des deux charpentiers lillois auxquels nous allons consacrer cet article, transcrivons les documents qui nous font connaître les maîtres charpentiers des ducs de Bourgogne et de la ville de Lille chargés, durant les guerres des XIVe et XVe siècles, de la construction des ponts.

En 1385, le duc envoyait au pont à Menin les charpentiers Pietre Hanot, Jehan Desquierchin, Jehan Noirmant, Henequin Six, Piere Castellain, Estenevart Cornille, Hanekien François et Jehan Maceclier, pour ledit pont reffaire en le nuit que le roy, nostre sire, jue à Lille, auquel il ouvrèrent par 1 jour et une nuit, moyennant XII gros chacun.

On répara aussi le pont à Marcq, sur lequel le monarque devait passer.

Aux charpentiers envoyés pour reffaire le pont de Commines et oultre en l'ost par devers Ms. le duc, on remit un pingnon et pluseurs

(1) En 1438, Jehan Boyennes et Loys Heusson, charpentiers portugais, construisent un vaisseau de mer, en la ville de l'Écluse, par ordre de Philippe le Bon. (Vaissel d'armes, appellé *cornes*.) Quatre ans auparavant (1434), Me Robert, le charpentier de Lille, et Jehan Pinchon (voy. *Nos Artistes*, p. 204), machon de Béthune, s'étaient rendus à Hesdin pour le fait d'une devise de certaine nouvelle chambre que Ms. veult estre faicte ou chastel dudict Hesdin pour madame la duchesse. — En 1448, Pierart Chartroix, carpentiers de nef, est mentionné à Valenciennes.

banièretes, lesquels coûtèrent VIII s., alors que les neuf compagnons charpentiers qui, sous la conduite de Couvretoir (1), et à la requête du duc, se rendent en l'ost devant le Dam, reçoivent x gros par jour, puis XXXVI s. pour leur harnas faire mener de Bruges en l'ost devant le Dam, et delà al Escluse et ramener del Escluse à Lille. N'oublions pas les XXIIII s. donnés à 1 vallet qui, par III jours, warda leur harnas ou devant dit ost.

Si nous compulsons maintenant le compte de 1411, le receveur de Jean Sans-Peur nous dira qu'il a remis XXVIII escus à Pierre de Werquin, garde des engins du duc, à St-Omer, sur ce qu'il povoit estre deut à lui et à XX autres compaignons charpentiers, pour mener partie desdis engins de la ville d'Arras devant la ville de Hem, en Vermandois, où ledit seigneur ala adont en armes (2).

Il est à croire que les charpentiers lillois, dans les actes qu'ils souscrivaient, prenaient le titre de *francs charpentiers*, ainsi que leurs confrères de Valenciennes, comme le constate cet acte de 1390 : « Sachent « tout chil qui cest escript veront, ou oront ke, au commandement de « Wattier Creste, à ce jour lieutenant de Jaquemon Creste, adont pré« vost, *li francq carpentier et franc machon*, sermentet à le ville chi apriès « nommet : c'est assavoir mestres Jehans de Foriest, à ce jour mestres « *francs carpentiers* et des ouvrages de le ville, Estienenez de le Mer, « Colàrs Hoston, Ernouls de Werchin, Noëls Campdavaine, Willaumez « de Pois, Sandrars dou Ponchiel et Jehans Quatreauwe, *francq carpen-« tier et francq machon* (3). »

Avant de passer outre, permettez-moi, messieurs les directeurs, de transcrire ici quelques passages du curieux testament *du francq carpentier* Jehans de Foriest.

Après avoir choisi sa sépulture dans l'église de Nostre-Dame de le Cauchie, empries le petit huis par lequel on entre en le cappielle des confrères dou Puy Nostre-Dame, par devant 1 tabliel qu'à celle cause il y a fait mettre et assir, il ajoute : Je laisse as manouvriers qui seront ouvrant à le journée de le ville, au jour de mon obsecque, pour boire ensamble et pryer pour mon âme, x s. t. ;

As *francs carpentiers* et *francs machons* de le ditte ville de Valenchiennes, ses boins compaignons et amis, et pour boire ensamble, affin

(1) En 1388, Me Loeys était carpentier del hospital le Comtesse. Cette même année, Colart Leroy faisait ung palis derrière le maison madame de Ghistelle, à Lille.

(2) Voy. *la Picardie*, 1857, pp. 241-247.

(3) En 1399, Willaume de Pois, *francq-machon*, était maître des œuvres de la ville de Valenciennes. Consultez M. L. Vitet, Monographie de Notre-Dame de Noyon, p. 123; Grandidier Sainclair, Barruel, Histoire du Jacobinisme, t. II, pp. 247-248.

qu'il soient à lui porter en tiere et an faire sendit princhippal obsecque, XL s.;

As tous les compaignons carpentiers et machons, aultres que cheulx dessus dis, qui seront à lui porter en tiere et à sendit princhippal obsecque, pour récréer ensamble, XXX s. t.

De Foriest doit être classé parmi les charpentiers les plus en renom de cette époque, puisque, en 1399, l'argentier nous dit que Tassard de Froymantiel, signeur s'Obiez, reçu alors bourgeois, eut pour tesmoings Mess. Thiery Després, chevalier, et mestre Jehans de Foriest, mestre carpentier de le ville.

Presque toujours, il est vrai, les artistes se constituaient les témoins de ceux de leurs confrères qui étaient reçus bourgeois. Ainsi en 1462, Jehan Cachet, fondeur de laiton (1), est reçu bourgeois et a pour témoins Yvant Leroy, machon, et Jehan Lescampion, fondeur de laiton.

Le 24 mai 1422, ce sont encore *les francs carpentiers et francs machons* et des ouvraiges de la ville qui vont visiter 1 hiretage (2), masich et pièce de tiere gisans en le grant rue d'Ansaing, donné à rente au nom du couvent de St-Franchois, *à Jehane d'Arc* (3).

Nous savons tous, hélas! messieurs les directeurs, que peu de temps après, l'évêque de Beauvais, l'infâme Pierre Cauchon, et d'autres religieux, vendus à l'Anglais, condamnèrent à être brûlée comme sorcière une autre Jeanne d'Arc que la France a proclamée la plus pure, la plus grande de nos gloires nationales.

En 1429-38, Mikieux, Micquielz de Rames s'intitule maistre *franc machon* des ouvrages de la ville de Valenciennes, alors que, en 1492, Me Nicaise Patoul déclare encore qu'il est maistre *francq carpentier* de Valenchiennes (4).

Parlons maintenant de nos deux habiles charpentiers lillois.

En 1393, Me Jehan Miette travaille au pont de le porte royaux et à la halle *des Vieswariers* (fripiers) avec Pierart Petit; il rassit aussy grandes pierres de couvertures au pont de Five.

(1) Pour cet artiste, voy. ce recueil, tome XI, p. 287.

(2) Au moyen-âge on disait (à Valenciennes), 1 hiretage, *huisine* de four et pièce de tiere; — cambe, *huisine* de brasserie; — maison, *huisine* de tordoir; — 1547. L'hiritaige et *huysine* dit les Bourloires, de dessus l'Escault; *huisine* de forge; huisine de bouchier; maison, *huysine* d'hostellerie; — 1570. Maison et *huysine* de carlerie; — 1641. Maison à *huisine* de taverne, portant pour enseigne le chant des oiseaux; — 1734. *Usine* d'houblonnière.

(3) En 1426, *Jehane d'Arc* vend une maison et pièce de tiere à Phelipprart Manchion.

(4) En 1477, Jehan Wallebert se déporte de l'office de *franc monnoier*. — Très-longtemps après (1582), Anthoine Clément, me machon de Sa Majesté, et Jehan Ghiens, paintre, sont mentionnés.

En 1395, les charpentiers Jehan de Sains, Hanekin Tesse et lui ostent *les avant-pis* des tours, entre le porte de Five et le brequeriel.

En 1393, Jehan Miette avait assis les liches dressées le jour des noches de Jehan Canart, lesquelles liches furent faites, adfin que les chevaulx ne courussent ès cheliers et que aucuns inconvéniens n'en advenist.

Ces noces furent, il est vrai, célébrées avec une si grande pompe qu'un précieux manuscrit, possédé aujourd'hui par M. le baron Blondel d'Aubers, leur a consacré les lignes que voici : « En ceste meisme année mil « trois cens IIII^xxXIII, se faisent la solempnité des nopces d'ung de la « famille de ces anchiens patrices *insulaires*, nommé Jehan Canart (1), « frère du sieur de Grimaretz. L'on fist, pour le regard et honneur « d'icelles nopces, joustes de lystes sur le marchié de Lille avecq telle « conduite et respect, que le serment des arbalestriers y fut entremis « pour garder tout bon ordre et police avecq aultres notables solemp- « nitez. Monseigneur le duc de Bourgogne, lors à Abbeville et ailleurs, « en France (2). »

En 1396, Miette et les autres charpentiers ci-dessus mentionnés font les hours et une reuwe destinée à saquier pierres et estoffes sur le porte du Moliniel (3).

Cette roue a fourni au comptable l'occasion de nous faire apprécier de nouveau l'extrême habileté du serrurier Gilles des Godaux, que nous connaissons depuis longtemps. Ainsi, il nous dit que les deux envirs, les deux flotes, les deux oechez, les deux doubles vervelles, les trente six hurtoirs et les claux, tous servans à l'arbre qui porte leditte reuwe, le tout pesant CXXXVII l., à XIIII d. le liv., furent payés VII l. XIX s. X d.

Puis, le comptable mentionne successivement les deux cleuques et les deux quevilles, qui frument le roeve sans tourner, pes. XV l. et demie, les quatre rondielles des deux faucons (4), fierées cascune de quatre coppons de bende, leurs quevilles.

Il n'a garde d'oublier la grosse corde de tilles (tilleul) et les huit haraces de quenneve (chanvre), payés VII l. X s.

(1) Canart fut élu roi de l'Épinette en 1393.

(2) Abbeville est souvent citée dans les comptes de la maison de Bourgogne. Ainsi, en 1462, le receveur du duc déclare qu'il a remis XX l. à Jehan Bouvault, demourant à Abbeville, en récompensacion des pertes, dommaiges et interestz qu'il a euz et soustenus en la ferme des advoines, des advoeries, *poivres*, *cires et espérons dorez*, qu'il a par cidevant tenu à ferme de Ms. ou bailliage d'Abbeville, par certaine espace de temps.

(3) Oint, don on oinst *le windal* à quoy on saque a mont le pierre. — En 1402, une pièce de bos, dont on fait *ung windal* pour ouvrer au pont de le porte Saint-Sauveur, coûte XXXVI s. — *Windaulx* et engiens. — Le *vindas* d'ung puich.

(4) En 1399, Miette demande XVI s. pour deux pièces de bos, dont on a fait faucons à ung engien.

En 1397, Miette refait les auwettes du rabbat de Marquette ; il embauque à la maison Jehan Baudet, pour seir eschevins ou behourt (fête de l'Epinette) ; il fait l'enclozure de le place lau eschevin seiront pour le seel, à le maison de le ville, estant deleiz (auprès) le halle.

Les charpentiers Jehan Caracoste, Jacot Miette, Jacot le Mesre, Hanekin Fesse et Grardin le Mesre y travaillent aussi.

Deux ans après, Miette, ayant sous ses ordres Hanequin Plantin, Thomassin le Moesne, Hanequin Flameng, etc., fait deux fauchons tournans pour l'ouvrage de le porte de Five, dont il façonne, en 1400, les entretoises (1).

N'allions-nous pas oublier que les deux pièces de bos, dont on fist deux *estrefles* pour 1 engien à suquier les entretoises amont sur le porte de Five, coûtèrent LIIII s. ; tandis que deux autres pièces de bos pour *les snelles* et loyens de cet engien revinrent à LXIIII s.

Il est bon d'observer qu'alors que Miette livrait certains *virs*, il avait droit à LX s., considéré que lesdis *virs* n'est une harnas acoustumés de livrer, sanz avoir sallaire.

En 1402, il travaille à *le hamède* (2) pour clore l'arque ou estanque desoubz le tour des clers.

En 1403, digne rival de Jaquemon Cornille, Me charpentier de la célèbre collégiale de St-Pierre, il fait postiaux et eswilles aux entretoises de la porte royale, dont il recouvre le pont de blanc aisselin.

Miette, devenu vieux, fut remplacé par son fils, puisque l'argentier porte en dépense (1401) les XVI lots de vin présentés à Jaquemart Miette, fil de Me Jehan Miette, devenu Me carpentier sermenté de le ville, à l'occasion de ses noeches.

Jehan Miette, toutefois, est encore souvent mentionné.

Ainsi, cette même année, c'est lui qui fait une tierasse, postiaux et coulombes à mettre en le chambre par terre de le maison du seel, pour supporter le planquier de le chambre d'eschevins, et qui fournit, moyennant X l., cinq pièces de bos de quenne à faire un porge à l'entrée de cette chambre.

Quant aux trente-sept aisselles danemarche à clore ledit porge, elles coûtèrent VIII l. III d.

Miette fait encore le closure de le treille servant al arquet venant du

(1) Une entretoize qui fait esponde à frumetet. — 1384. On ouvre la porte St Sauveur de omple tieulle *à piélatte à tour*. Si a couvert leditte porte à tous lès de tieulle de coulleur et nocquié (garni de gouttières) tout autour — goutières et souverondes, severondes et queoytes d'iauwe ; goutières et queoites d'iauwe. — En 1388, le couvreur de tuiles gagnait XX s. par jour ; son me varlet XVI s. ; son aprentif, VIII s.

(2) Deux *hamèdes* pour clore les deux arques d'une tour. — Une *harmède* à chinq gambes. — 1457. Jehan Lion, maistre *fosseur* des ouvrages de Haynnau.

biequeriel, en le hamerie, et as chintres des archières de le noble tour, construite alors, puisque l'argentier porte en dépense 1 noble de LXXII s., donné en courtoisie aux machons et ouvriers de le noble tour, quant le première pierre y fut assise.

Jehan de Sains, Hennequin Hacquebart et Hennekin de le Rue y travaillent aussi (1).

Lorsqu'il leve avec ses compaignons carpentiers le darraine couple de le cambre daleiz le halle d'eschevins, pour le comble (2) de laquelle Willaume de Thielt avait *fait IIII visages aux quatre bouques*, il reçoit XL s. pour le vin, ainsi que on a acoustumé de donner.

Trois ans après (1407), aidé par Jehan Le Piers et Willot, hault varlet, il fait une montée de trente pieds de long pour le cadran.

Cette même année, c'est encore à lui que le magistrat confie le soin de construire le hourd (3) élégant du haut duquel les échevins et le conseil devoient veir le fait d'armes, que on disoit qui se feroit le VIe jour d'aoust, d'un escuyer breton contre 1 englesq.

Il dut appeler à son aide Pietre Penneward, Henry Taquet, Grard Escobard, Hanequin de Sains, Jehan Huriel, Jehan Miette le jouene et Ernoul du Rieu.

Pour ce pas d'armes la ville se vit forcée de prêter à Jean-Sans-Peur deux cents livres, pour paier aux ouvriers ouvrans aux liches, que on fait de par nostredit seigneur sur le marchiet de la ville, pour le fait d'armes que s'y doivent faire Yvon de Karmalet et 1 Englois, sa partie adverse.

On dirait vraiment que l'argentier a voulu nous initier aux mœurs et aux usages de l'époque, en portant en dépense les sommes que voici :

A Lotard Fremault, fil Lotard, qu'il a paié pour despens de bouche fais par eschevins et pluiseurs du conseil, et autres officiers de la ville, pour eulx estre et tenir ensamble à pourveir et ordener les wés par Ces, Les et Xes (4), tant de jour comme de nuit, qui se fissent en icelle ville par trois jours : est assavoir les V, VI et VIIes jours du mois d'aoust mil CCCC et sept, pour honneur et seurté de ladite ville de Lille, pour le grant quantité d'estraigniers qui estoient venus en icelle ville, en intencion de veyr le fait d'armes qui lors se devoit faire en ladite ville. Lequel ne se fist point, pour ce que l'Englesq, qui devoit estre l'un des campions, ne vint, ne comparut. Et, en ce faisant, furent occuppé, tant de jour comme de nuit, lesdis eschevins conseil et autres officiers par les

(1) En 1404, Jehan Le Piers, Jehan le Jouene et Mahieu le Feure, charpentiers, sont reçus bourgeois.

(2) En 1409, il refait *une crombe estellé* ou comble de le tour de Rihout.

(3) *Eschiefflcs* à hourder les machons, à X s. pièce.

(4) Par centaines, cinquantaines et dizaines.

trois jours dessusdis avoec pluiseurs autres précédens, depuis que le parc fut commenchié, xxxix l. xii d. (1).

Audict Lotart, qu'il a paié, du command d'eschevins, pour aide de viii *tabars* (2), ordenés à faire, à vestir par viii personnes de la loy et bonnes gens de ladite ville : est assavoir Pierre Le Nepveut, Reward. Jehan de Tenremonde, Broyart de Givenchi, ledict Lotart Fremaulx, Bernard de Landas, eschevins; Lotard Fremant, père dudict Lotard, Thomas Vrete et Pierre de le Vacquerie, bourgois, commis pour ordener lesdis wés et gens d'armes : si comme à chascun des dessus nommez lxxii s., montent ensamble à xxviii l. xvi s.

En 1409, Jehan Miette obtient xxxix s. viii d., pour avoir ouvré à faire une feniestre flamenghe, de huit pieds de postiel et de sept pieds et demi de pois (3) sur le halle des draps.

En 1411, il fait pluiseurs *escameaulx* (4) *et boutriaulx* sur les vieses halles; *un amanoquement* deseure une queminée et retaille *le keneck* du pont de le porte de Courtrai (5).

Il livre aussi les aissielles qui servent à vestir *les crepons* des maisons, construites récemment aux portes du Moliniel et de St-Pierre.

C'est encore lui qui fait les drechoirs et candelers de bos pour le behourt, et qui dresse le voye au riès de Canteleu, *pour y porter l'Espinette.*

Pour les joustes célébrées le 10 août par Jean Sans-Peur, il fait deux montoirs de joustes, les montées y servans, pour monter sus ceulx qui joustèrent sur le marchié; il construit aussi l'embanquement (6) pour eschevins pour veir la dite feste.

On mentionne ailleurs les piés de bans et de hestaulx de l'embanquement.

L'argentier a grand soin de nous faire remarquer qu'il fallut pour ces

(1) En février 1407 (V. S.) on envoya à Amiens vers le duc, pour demander que le camp extant au marchié fust ostés.

(2) Draps que l'on dist (1497) *treizecens* et autres nommés *secqueletz.*

(3) 1550. Estenficques et litteaux de fenestres de grès, à x s. le pied, pour la taille seulement. — 1471. Une tronche d'ommiel (ormeau) de xxi piés de long, employée *à ferre l'estanficque portant le roue du feu, fait à la venue de la duchesse.* (Voy. les Ann. arch., tome XVI, p. 177.)

(4) Ailleurs : *escameriaux.*

(5) Rompre une serrure au moyen de certaines *estrucoises.* — 1454. *Ramanocquer* ung nocq de bos. — Ung kaniziau de plonecq pour conduire les yauwes d'une nocquière.

(6) Embanquier les ii loges des eschevins au behourd. — 1449. Le hobette et eschoppe de desoubs le biesfroy, à Valenciennes.

montoirs deux billaudes de LXXII piés de long, à VI d. le piet et demi quarteron d'aisselin, à VII l. X s. le cent.

La prochaine lettre que j'aurai l'honneur de vous adresser, messieurs les directeurs, sera consacrée à Jaquemart Miette.

J'ai l'honneur d'être avec un respectueux attachement, messieurs les directeurs,

Votre tout dévoué serviteur,
DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 26 janvier 1864.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Pièce mécanique curieuse. — Le peintre Portail, de Nantes. — Collection de tableaux de Mme Montaran, à Caen. — Plan de Paris tel qu'il était en 1797. — Le peintre Hubert.

⁂ On a fait grand bruit, au XVIIIe siècle, de quelques pièces mécaniques d'un travail merveilleux, dans lesquelles l'art avait imité la nature animée de manière à produire une illusion complète. Le *flûteur* et le *canard* de Vaucanson conservent encore une renommée presque populaire. Cependant on trouverait à citer, dans l'histoire des arts à cette époque, beaucoup de chefs-d'œuvre du même genre. La *Feuille nécessaire* en cite un, par exemple, qui mérite d'être mentionné ici. « Nous avons vu chez le sieur Pelletier, dit le rédacteur de cette feuille contenant divers détails sur les sciences, les lettres et les arts (Paris, Lambert, 1759, in-8°, p. 187), une pièce curieuse de mécanique, travaillée avec plus d'art que celles que nous avons déjà annoncées de ce même artiste (voy. p. 71). C'est une dame assise sur un rocher, tenant une serinette sur ses genoux. Elle en joue de la main droite et tient de la gauche, sur le bout de son doigt, un serin qui, pendant que la dame joue son air, se tourne de son côté et témoigne sa joie en battant des ailes. Quand la maîtresse a cessé de jouer, l'oiseau reprend le même air, et le chante aussi distinctement que la serinette. Pendant ce temps-là, on voit le mouvement de la respiration sur sa poitrine aussi parfaitement qu'à un serin naturel. Il y a sur ce même rocher un moulin à vent qui tourne par les mêmes ressorts. Cette pièce, par la beauté, la richesse même et la rareté de l'ouvrage, peut servir d'ornement dans un cabinet de curieux et dans une salle d'assemblée. Elle va pendant une heure entière, quand elle est une fois montée. »

⁂ Voici, d'après la même *Feuille nécessaire* (p. 679), une notice nécrologique qui rectifie et complète les articles consacrés au peintre Portail dans les biographies :

« Les amateurs des arts seront sensibles, à la perte de M. Portail (Jacques-André), de Nantes, de l'Académie royale de peinture et sculpture, mort subitement à Versailles, le 5 de novembre, âgé de 68 ans. Ce peintre s'était distingué par la manière délicate et précieuse avec laquelle il rendait les fleurs, les animaux et même les perspectives. On a vu de lui plusieurs morceaux au Salon du Louvre, dont M. Orry lui avait confié la décoration pour l'exposition. On trouvera sous les scellés un grand nom-

bre de morceaux de sa composition, dont les curieux pourront enrichir leurs cabinets, lors de la vente qui en sera faite incessamment. Il avait été honoré de la place de garde des tableaux du roi et de garde des plans des maisons royales. Cette place et le logement qui en dépend ont été donnés à M. Macé, sans aucune sollicitation de sa part. M. Macé a sacrifié sa fortune et plus de 30 années pour perpétuer la gloire de Louis XIV et celle de la nation, en faisant graver sur ses dessins et à grands frais, par les plus célèbres graveurs, les pièces du plafond de la grande galerie de Versailles. Le choix que le chef des arts vient de faire, prouve combien il est attentif à récompenser les travaux utiles. Nous souhaitons que M. Macé, digne successeur du peintre gracieux qu'on vient de perdre, jouisse longtemps d'un repos si bien mérité. »

⁂ L'année dernière, les journaux annonçaient que Mme la baronne de Montaran avait donné au musée de Caen, pour en prendre possession seulement après sa mort, une belle collection de tableaux anciens, collection formée par les soins de son mari, qui aimait les arts et les lettres et qui a fait réimprimer à ses frais une précieuse série de livres rares du XVIe siècle. Mme la baronne de Montaran s'est plu à augmenter encore cette collection, que sa ville natale, nous l'espérons, ne possédera que le plus tard possible. Mme la baronne de Montaran, que de nombreux ouvrages littéraires ont placée au rang de nos premiers écrivains, a formé son goût en peinture dans ses voyages à Rome et à Florence. Nous avons ouï dire qu'une partie des tableaux qu'elle a rassemblés furent achetés par elle en Italie. On ne doit donc pas être surpris si, dans ses livres, elle se montre assez peu passionnée pour les peintres français de l'école réaliste. Voici ce qu'elle en dit, dans une pièce de vers intitulée *Aujourd'hui*, pleine de verve, de malice et de bon sens, qu'on pourra lire tout entière dans un charmant recueil de poésies intimes qu'elle publie sous ce titre : *Passiflores* (Paris, Didier, 1864, in-12) :

Ce n'est pas tout encor ; le système nouveau
Chez les peintres du laid, dont le génie étique
A proscrit la nature et renié l'antique
Aussi bien que la plume a gâté le pinceau.
Vous faites regretter, peintres couleur de roses,
Les doucereux bergers aux grimaçantes poses,
Les nymphes de Boucher, les grâces de Watteau,
Car, sans l'atteindre encore, ils poursuivaient le beau.
Où sont l'Albane et le Corrège?
Et des élus de l'art le sublime cortége?
Titien, Tintoret, le Guide, Raphaël?
Pour la terre ils peignaient ce qu'ils voyaient au ciel !

⁂ On comprend quelle serait aujourd'hui l'importance, au point de vue archéologique, d'un plan figuré de Paris, tel qu'il était en 1797. A cette époque, presque aucun des monuments du moyen âge, qui remplissaient la capitale, n'avait encore disparu ; les églises étaient fermées au culte, mais non démolies. Nous devons donc nous préoccuper du sort d'un plan de cette espèce qui fut exposé en l'an VI, rue Villedot, nº 14. Voici la notice que nous fournit à ce sujet la *Décade philosophique*, an VI, 1er trimestre, page 50 :

« Le citoyen Arnaud vient de terminer un plan de Paris en relief, qui est un chef-d'œuvre d'exactitude et de patience. C'est l'ouvrage de six années de travail : tous les édifices, toutes les promenades, tout Paris en un mot, jusqu'à sa dernière enceinte, y est représenté en petit, réduit sur une échelle d'une ligne pour onze pieds, ce qui donne à la totalité du plan 45 pieds de circonférence ou 15 pieds à peu près de diamètre. Malgré la petitesse de cette échelle, on y distingue non-seulement chaque rue, mais chaque maison. Le citoyen Arnaud se propose de partir dans peu de temps pour montrer dans les départements et à l'étranger son ouvrage, qui y excitera certainement beaucoup de curiosité, tant de personnes étant curieuses de connaître ce grand théâtre des principaux événements de la Révolution. »

⁂ La *Décade philosophique*, de l'an VI (2e trimestre, page 433), contient une notice sur un peintre-architecte que les biographies générales et particulières ont absolument oublié. La voici :

« Auguste Cheval Hubert, né à Paris, vient de mourir dans cette ville le 20 pluviôse, âgé de 40 ans ; il fut d'abord peintre et élève du C. Vien, restaurateur du vrai goût dans la peinture. Il se livra ensuite tout entier à l'architecture et remporta le prix à l'Académie, l'année même où Drouais, son ami, fut couronné ; ils furent portés l'un et l'autre en triomphe par leurs condisciples. Ils se rendirent ensemble à Rome, en qualité de pensionnaires. Après avoir passé trois années à l'Académie, Hubert voyagea en Sicile, pour voir les monuments antiques. Il revint ensuite à Rome, où il fit quelques ouvrages, entre autres le petit temple de Flore dans la villa Pallavicini. Ramené en France par pur patriotisme, il a tracé le plan de plusieurs fêtes publiques, auxquelles il a su donner de la pompe et de la grandeur, malgré la promptitude qu'on exigeait de lui. Il avait un talent rare pour l'architecture, qu'il concevait en véritable artiste plutôt qu'en entrepreneur. Il se proposait de mettre au jour sur cet art un ouvrage immense où il eût développé ses idées neuves et ses connaissances étendues. »

« C'est lui qui a fait le plan de la transformation des salles basses du Musée des Arts en Musée des Antiques. Ses projets, qui ont été approuvés par tous les artistes de goût, sont entre les mains du gouvernement; mais, ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'on ne prononce rien pour l'établissement de ce Musée. Apollon, les Muses, tous les dieux de la Grèce et de Rome arriveront à Paris et ne trouveront pas à se loger !

« Hubert, cet artiste estimable, a été presque subitement enlevé à l'amitié et à un art qu'il se proposait de perfectionner en France en suivant les principes des anciens, nos maîtres éternels dans les arts de goût. »

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS.

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE SECOND SEMESTRE DE 1863.

I. — TRAITÉS DIVERS, HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

— Les arts et les sciences modernes, par Perrot. In-8° de VIII et 261 p. avec grav. (Limoges, impr. et libr. Ardant frères.)

— Études de littérature et d'art, par C. A. N. Magnien, tome II. In-12 de 330 p. (Grenoble, impr. et libr. Prudhomme.)

— Organisation du travail artistique en France, par Théodore Labourieu. In-8° de 32 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Dentu.

— Question des beaux-arts. Lettres à S. M. l'empereur, par E. J. L. de Skoda. In-8° de 40 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.) Chez Cassel.

— Le dessin des écoles, ou les éléments du dessin linéaire et du dessin d'imitation, mis à la portée des commençants, par A. Le Béalle, ex-maître des travaux graphiques au collége Rollin, 2e édit. In-12 de 60 p. (Paris, impr. et libr. Delalain.)

— Utilité de l'enseignement du dessin industriel aux femmes. Mnémographie, par Paul Eymard. In-8° de 12 p. (Lyon, impr. Barret.)

Extrait des *Annales de la Société impériale d'agriculture*, etc., de Lyon, 1863.

— Mémoire sur l'enseignement du dessin dans les écoles municipales d'enfants, d'apprentis et d'ouvriers de la ville de Paris, et sur l'organisation de cet enseignement, par G. Bardin, professeur de dessin industriel. In-4° de 47 p. (Orléans, impr. Colas.)

— Abrégé de géométrie, appliquée au dessin linéaire, à l'arpentage, au nivellement et au lever des plans ; suivi des principes de l'architecture et de la perspective, par F. P. B., à l'usage des écoles chrétiennes. In-12 de VIII et 284 p. avec fig. (Tours, impr. et libr. Mame.)

— Le même, avec 400 grav. en taille-douce. In-12 de IV et 180 p. avec pl. (Tours, impr. et libr. Mame.)

— L'art dans ses diverses branches, ou l'architecture, la sculpture, la peinture, la fonte, la ferronnerie, etc., chez tous les peuples et à toutes les époques jusqu'en 1789, par Jules Gailhabaud, d'après les travaux des principaux architectes et artistes ; 1re partie. Livraisons 1 à 35. In-4° de 36 p. avec 70 pl. gravées sur acier ou chromolithographiques. (Paris, impr. Pillet fils.)

Cet ouvrage sera publié par volumes, ou séries de 35 livraisons, avec une table des matières pour chaque série, dont la dernière livraison comprendra des notices historiques et archéologiques.

— L'art dans les résidences impériales. Compiègne, par Ernest Chesneau. In-8° de VI et 54 p. (Paris, impr. Panckoucke.)

— Essai sur les principes de la peinture, par Jean Restout, peintre ordinaire du roi Louis XIV, publié avec des notes par A. R. R. de Formigny de La Londe, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen. In-8° de 64 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen,* tome III, année 1863.

— Guide du peintre coloriste, comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle, à la gouache et à l'huile, par Casimir Lefevre, artiste peintre et dessinateur. In-8° de 46 p. (Lagny, impr. Varigault.) A Paris, chez Desloges.

— Exposition du grand tableau Combat de cerfs, par Martinus Kuijtenbrouwer, membre de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Amsterdam. Notice biographique. L'artiste jugé par la presse. Le tableau. Traduit de l'anglais. In-8° de 15 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Dentu.

— De la peinture sur verre. Que doit-elle être au XIXe siècle? par E. Lami de Nozan, peintre verrier. In-8° de 63 p. (Paris, impr. de Mourgues.)

— Inauguration du buste de David d'Angers, dans la galerie de sculpture du Musée d'Angers, le 12 mars 1863, par Olivier Joubin, secrétaire de la mairie. In-8° de 71 p. (Angers, impr. Cosnier.)

— Plan d'un oratoire ou église chrétienne de la fin du IVe siècle, décrit par saint Grégoire de Nysse, par E. Morin. In-8° de 8 p. avec pl. (Rennes, impr. Catel.)

— Une chapelle du XIIIe siècle offerte aux amis de l'art chrétien, par l'abbé Hodoul. In-8° de 31 p. (Forcalquier, impr. et libr. Masson.)

— Note sur l'architecture de la Normandie au XIIIe siècle, adressée à M. de Caumont, par Léon Le Cordier, ingénieur civil. In-8° de 21 p. (Caen, impr. et libr. Hardel,)

Extrait du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

— Des modillons dans l'architecture chrétienne et en particulier de ceux de la nouvelle façade de l'église Saint-Jacques de Châtelleraull, par l'abbé Auber, chanoine de Poitiers. In-8° de 7 p. avec pl. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extrait du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

— Esthétique nombrée, application de l'équation du beau à l'analyse harmonique de l'architecture nouvelle, par Edouard Lagout, ingénieur au corps impérial des ponts et chaussées. In-8° à 2 col. de 20 p. avec grav. (Paris, impr. Poupart-Davyl.) Chez Hachette.

Extrait de l'*Annuaire encyclopédique* de 1863.

— Suite aux considérations sur l'architecture dans ses rapports avec

la liturgie, par Morel de Voleine. In-8° de 51 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Le premier des décorateurs c'est l'architecte, par Ruprich Robert, architecte du gouvernement. In-8° de 16 p. (Paris, impr. Claye.)

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics.*

— Les architectes au XIXe siècle, par Pierre Cherey, architecte. In-8° de 48 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Dentu.

— Bernard de Palissy, par A. de Lamartine. Gr. in-18 de 256 p (Coulommiers, impr. Moussin.) A Paris, chez Michel Levy.

— Les architectes au XIXe siècle, par Esparbié. In-8° de 48 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Dentu.

— Etude sur la responsabilité des entrepreneurs et des architectes, par Alfred d'Aunay. Gr. in-18 de 71 p. (Paris, impr. Brière.)

— Nouvelles Annales de la construction, publication rapide et économique des documents les plus récents et les plus intéressants relatifs à la construction française et étrangère. T. I. Année 1855. 4e édit. Gr. in-4° de 44 p. à 2 col. avec 58 pl. (Corbeil, impr. Crété.) A Paris, chez Dunod.

— Nouvelles Annales... T. II. Année 1856, 3e édit. Gr. in-4° de 151 p. à 2 col. avec 62 pl. (Corbeil, impr. Crété.) A Paris, chez Dunod.

— Monographie des halles centrales de Paris, construites sous le règne de Napoléon III, par Victor Baltard, membre de l'Institut, et feu F. Callet, architecte. In-fol. de 40 p. avec 35 pl (Paris, impr. Claye.) Chez Morel.

— Les industries d'art, par P. P. Deherain. Exposition universelle de Londres en 1862. In-8° de 68 p. (Paris, impr. Bourdier.)

Extr. des *Annales du Conservatoire impérial des Arts et Métiers.*

— L'art industriel en 1863, étude sur l'exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, par Emile Cardon. In-8° de 46 p. (Paris, impr. Walder.) Chez Dentu.

Extr. de la *Revue du Monde colonial.*

— Exposition des arts industriels. Des causes de la splendeur et de la décadence des arts céramiques, par F. de M., dit le potier de Rungis. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Guillois.)

— Guide de l'amateur de faïences et porcelaines, poteries, terres cuites, peinture sur lave et émaux, par Auguste Demmin, nouv. édit. revue, corr. et augm. avec 850 fig., marques et monogrammes dans le texte. In-8° de 580 p. (Paris. impr. Bourdier.) Chez Renouard.

— La curiosité, collections françaises et étrangères, cabinets d'amateurs, biographies, par L. Clement de Ris, attaché à la conservation des Musées impériaux. In-12 de 295 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Renouard.

— Dissertations historiques, artistiques et scientifiques sur la photographie, par Alexandre Ken. In-18 de x et 252 p. (Paris, impr. Raçon, à la librairie nouvelle.)

— Les vraies ficelles photographiques, ou tours de main, formules et recettes d'une application pratique et sérieuse, suivies de la décalcomanie photographique, par Alfred Ninet-Brandeby, fabricant de papier albuminé. In-8° de 64 p. (Lagny, impr. Varigault.)

— Collodion sec, exposé de tous les procédés connus, manipulations, formules, suivi d'un aperçu de l'opinion de divers auteurs sur la formation de l'image photographique dans la chambre noire, par L. Perrot de Chaumeux. Gr. in-18 de II et 153 p. (Bar-sur-Aube, impr. Jardeaux-Ray.)

— Photographie. Procédé inaltérable, collodion transporté sur papier blanc, grandissements, par A. Clairville. In-8° de 23 p. (Chateauroux, impr. Migné.)

— Photographie. Collodion sec instantané, détails complets sur ce procédé, suivis d'un appendice renfermant une revue de plusieurs méthodes de collodion sec, par Alphonse de Brébisson. In-8° de 93 p. (Falaise, impr. Trolonge-Levavasseur.) A Paris, chez Leiber.

— Traité de photographie microscopique, par Dagron. Gr. in-18 de 36 p. (Paris, impr. Raçon.)

— Académie des Beaux-Arts. Statuts et règlements. In-18 de 144 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Réponse au rapport sur l'Ecole impériale des Beaux-Arts, adressé au maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par Ingres, sénateur, membre de l'Institut. In-8° de 20 p. (Paris, impr. Lainé.) Chez Didier.

— L'Ecole de Rome au XIXe siècle, par Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. In-8° de 23 p. (Paris, impr. Claye.)

Extr. de la *Revue des Deux mondes,* 15 décembre 1863.

— L'Ecole d'Athènes, par Ernest Vinet. In-8° de 18 p. (Paris, impr. Paul Dupont.) Chez Didier.

— Notice sur l'École des Beaux-Arts et des Sciences industrielles de Toulouse, par U. Vitry, secrétaire perpétuel, inspecteur de cette École. In-8° de 38 p. (Toulouse, impr. Douladoure.)

Extr. des *Mémoires de l'Académie impériale des Sciences de Toulouse,* 6e série, tome 1er.

— Galerie des artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes, par Mme C. Fallet. In-8° de 285 p. avec grav. (Rouen, impr. et libr. Mégard.)

—Essai sur l'École française à propos du Salon de 1863, par Franck. In-8° de 19 p. (Rouen, impr. Caignard.)

Extr. de la *Revue de la Normandie.*

— Le Berry aux Salons de peinture et les artistes en Berry depuis trente ans, simples notes réunies par Ulric Richard Desaix. In-8° de 55 p. (Paris, impr. Chaix.)

Société du Berry.

— Artistes orléanais, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes : liste sous forme alphabétique des personnages nés pour la plupart dans la province de l'Orléanais, suivie de documents inédits, par H. H***. In-8° de 129 p. (Paris, impr. Claye.)

— Les dieux et les demi-dieux de la Peinture, par Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Paul de Saint-Victor. Illustrations par Calamatta. Gr. in-8° de IV et 444 p. avec 7 grav. (Paris impr. Raçon.) Chez Morizot.

— Du Menil la Tour, peintre, par A. Joly. In-8° de 8 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle par Léon Lagrange, avec les textes des Livres de raison et un grand nombre de documents inédits. In-8° de VII et 508 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didier.

— Éloge de M. Horace Vernet, par Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, prononcé dans la séance publique du 30 octobre 1863. Institut impérial de France. In-8° de 36 p. (Paris, impr. Bonaventure.) Chez Didier.

— Le même, sous ce titre : Notice sur la vie et les ouvrages de M. Horace Vernet. In-4° de 25 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs, des XVIe et XVIIIe siècle, par H. Destailleur, architecte du gouvernement. In-8° de VIII et 323 p. (Lyon, impr. Perrin.) A Paris, chez Rapilly.

Extr. de l'ouvrage intitulé : *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements.*

— Une famille de sculpteurs lorrains, par Henri Lepage, archiviste de la Meurthe. In-8° de 52 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Michel Bourdin, statuaire orléanais, par F. Dupuis. In-8° de 4 p. (Orléans, impr. Jacob.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais.*

— Charges et bustes de Dantan jeune, esquisse biographique, par le docteur Prosper Vico. In-8° de 112 p. (Lille, impr. Danel.)

— Notice sur la vie et les œuvres d'Emmanuel Heré de Corny, premier architecte de Stanislas, roi de Pologne, par P. Morey, architecte. In-8° de 70 p. (Nancy, impr. Raybois.)

Extr. des *Mémoires de l'Académie de Stanislas.*

— Notice sur M. Gilbert, par Anatole de Montaiglon. In-8° de 10 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France.*

— Notice sur M. Dumège, par Ad. Baudouin. In-8° de 24 p. (Toulouse, impr. Donladoure.)

Extr. des *Mémoires de l'Académie impériale des Sciences de Toulouse,* 6e série, tome 1er.

— Eloge de Charles de Chancel, président de la société archéologique et historique de la Charente, etc. Discours prononcé à la séance du 18 février 1863, par E. Gellibert des Seguins, président. In-8° de 43 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.)

— Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 19e année. 1863. In-8° de 99 p. (Paris, impr. J. Juteau.)

II. — COLLECTIONS, NOTICES ET CATALOGUES.

— Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les Musées impériaux, suivi d'un relevé sommaire des objets d'art entrés dans les collections de 1849 à 1863. In-8° de 128 p. (Paris, impr. Panckouke.)

— Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne de France, exposés dans les galeries du Musée impérial du Luxembourg. In-12 de xx et 52 p. (Paris, impr. de Mourgues.)

— Notice des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les salles de la colonnade du Louvre, par F. Reiset, conservateur des peintures. In-12 de 117 p. (Paris, impr. de Mourgues.)

— Notice des ivoires du Musée de la Renaissance, par A. Sauzay, conservateur-adjoint du Musée des Souverains. Série A. In-12 de IX et 57 p. (Paris, impr. de Mourgues.)

— Notice des tableaux du Musée de la ville de Tours. In-18 de 119 p. (Tours, impr. Ladevèze.)

— Catalogue du Musée de peinture, sculpture et dessins de la ville de Rennes. In-8° de 152 p. (Rennes, impr. Oberthur.)

— Catalogue du Musée de Nîmes. Notice historique sur la maison Carrée, par Aug. Pelet. Biographie de Sigalon. 6e édit. revue et augm. In-8° de 267 p. (Nîmes, impr. Clavel-Ballivet.)

— Musée de Boulogne. Catalogue d'une collection d'antiquités mérovingiennes. In-18 de 36 p. (Boulogne, impr. Le Roy.)

— Musée lorrain au palais ducal de Nancy. Catalogue des objets d'art et d'antiquité exposés au Musée. 4e édit. Mai 1863. Gr. in-12 de XXIV et 172 p. (Nancy, impr. Collin.)

— Album du Musée de Constantine, publié sous les auspices de la Société archéologique. Dessins de M. L. Feraud, interprète de l'armée. Texte explicatif par A. Cherbonneau. 2e cahier. In-4° oblong de 24 p. avec pl. (Constantine, impr. et libr. Alessi.) A Paris, chez Challamel.

— Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1863, par Louis Auvray, statuaire. In-8° de 144 p. (Paris, impr. Dubois.) Chez A. Levy.

— L'art contemporain. 1re série. A travers le Salon de 1862, par

J. Girard de Rialle. In-18 de 156 p. (Paris, impr. Pilloy.) Chez Dentu.

— Beaux-Arts. Les Artistes normands au Salon de 1863, par Alfred Darcel. In-18 de 36 p. (Rouen, impr. Brière.)

— Les Peintres de genre au Salon de 1863, par Charles Gueulette. In-32 de 75 p. (Versailles, impr. Montalant.) A Paris, chez Gay.

— Le jury des Exposants. Salon des Refusés, par Louis Etienne. In-8° de 77 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Dentu.

— Exposition des arts appliqués à l'industrie du palais des Champs-Elysées, fondée par Th. Labourieu, par A. André. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Tinterlin.)

— Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Palais des Champs-Élysées. In-12 de 190 p. (Paris, impr. Seringe.)

— Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (Palais de l'Industrie, Champs-Élysées. 2e édit. revue et augm. In-12 de 190 p. (Paris, impr. Seringe.)

— Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. (Palais de l'Industrie, Champs-Élysées.) Supplément au catalogue. In-12 de 134 p. (Paris, impr. Seringe.)

— Exposition archéologique et artistique de 1863 de la ville de Nevers. Notice des objets d'art, d'antiquité et de curiosité et des tableaux, dessins et gravures exposés dans les salles de l'hôtel de ville, du 3 juin au 3 juillet. In-12 de 127 p. (Nevers, impr. Fay.)

— Exposition départementale de peinture, d'objets d'art et d'antiquités, ouverte à Alby le 10 juin 1863, à l'occasion de la tenue dans cette ville de la trentième session du Congrès archéologique de France. Livret. In-16 de 160 p. (Alby, impr. Papailhiau.)

Rapport sur l'exposition départementale de peinture, d'objets d'art et d'antiquités d'Alby, par le comte Raymond de Toulouse-Lautrec. In-8° de 28 p. (Alby, impr. Papailhiau)

— Exposition de l'Association rhénane des Amis des Arts à Strasbourg, par A. T. In-8° de 18 p. (Strasbourg, impr. Berger-Levrault.)

Extr. du *Bibliographe alsacien*, juillet 1863.

— Rapport des délégués sculpteurs ornemanistes, des délégués de la marbrerie et des délégués tabletiers, ivoiriers, publ. par la Commission ouvrière. Délégations ouvrières à l'Exposition universelle de Londres en 1862. Gr. in-18 de 36 p. (Paris impr. Poupart-Davyl.)

— Collection de sceaux des archives de l'Empire décrite par Douet-d'Arcq, sous-chef de section aux Archives de l'Empire; compte rendu par E. Hucher. In-8° de 16 p. (Le Mans, impr. Monnoyer.)

— Catalogue de la collection de sceaux-matrices de M. Eugène Hucher. In-8° de 23 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.) A Paris, chez Derache.

Extr. du *Bulletin monumental*, publ. par M. de Caumont.

— Le Musée français (an XIII-1805) des tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale, avec explication des sujets, par S. C. Croze-Magnan. Reproduction typographique. 1re livr. In-4° de 4 p. avec 2 pl. (Saint-Cloud, impr. Ve Belin.)

L'ouvrage paraîtra en 150 livraisons, chacune composée de deux photographies avec texte.

— Les Monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de France et des Français, par Hennin. Tome X et dernier. 1589-1610. In-8° de 449 p. (Paris, impr. Lahure.)

— Livres liturgiques du diocèse de Troyes, imprimés au XVe et au XVIe siècle, par Alexis Socard et Alexandre Assier. In-8° de 88 p. avec 86 grav. sur bois originales. (Troyes, impr. Dufour-Bouquot.) A Paris, chez Aubry.

— Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, publiées sous la direction et avec un texte explicatif, par H. Destailleur, architecte du gouvernement, gravées en fac-simile par R. Pfnor, Carresse et Riesser, d'après les compositions de Du Cerceau, Lepautre, Berrain, Daniel Marot, Meissonnier, etc. In-fol. à 2 col., 100 p. avec 72 pl. (Lyon, impr. Perrin.) A Paris, chez Rapilly.

— Le Panthéon de la Bourgogne, collection de 36 portraits des plus hautes célébrités bourguignonnes, accompagnés chacun d'une notice biographique, par E. Nesle. In-fol. de 76 p. avec 36 portr. (Dijon, impr. Rabutot.)

— Les Femmes d'après les auteurs français, par E. Muller. Avec 15 portraits de femmes célèbres, gravés au burin par Massard, Regnault, F. Delaunoy, etc., d'après les dessins de Staal. Gr. in-8° de VI et 610 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Garnier.

— Album des Dames, types et portraits de femmes, peints d'après nature par J. P. Laurens, et imprimés en aquarelle par Lemercier; poésies par Mme Blanchecotte, etc. In-4° de 182 p. avec 25 portr. (Paris, impr. Claye.) Chez Hetzel.

— Paris grotesque. Les célébrités de la rue. Paris (1815 à 1863), par Charles Yriarte, illustrations par L'hernault, Lix, de Montault et Yriarte. In-8° de 376 p. avec 28 grav. (Paris, impr. et libr. Dupray de la Mahérie.)

— L'exposition universelle des Chiens illustrée. Texte par Henri Revoil. Dessins de Riou. 1re livrais. In-4° de 16 p. à 2 col. (Sceaux, impr. Dépée.) A Paris, chez Azur Dutil.

— Notice sur les fêtes des Innocents et des Fous à Laon et sur quelques autres joyeuses associations; leurs monnaies de plomb, par Ch. Hidé,

membre de la Société académique de Laon. In-8° de 23 p. avec 2 pl. (Laon, impr. Fleury.)

— Histoire de Gayant; notice sur les mannequins de la fête de Douai, par Benjamin Gastineau. In-8° de 8 p. avec fig. (Douai, impr. et libr. Crépin.)

— Dissertation sur la légende *Virgini pariturœ*, d'après laquelle les Druides, plus de cent ans avant Jésus-Christ, auraient rendu un culte à la vierge Marie et lui auraient élevé une statue et consacré un sanctuaire sur l'emplacement actuel de la cathédrale de Chartres, par A. S. Morin, membre de la Société archéologique de l'Eure. In-8° de 107 p. (Paris, impr. Martinet.)

— La statue de Notre-Dame de France, par Ch. Calemard de Lafayette. 2e édit. abrégée. In-18 de 40 p. avec vign. (Le Puy, impr. Marchesson.)

— Chapiteaux romans de la Gironde, par Léo Drouyn. In-8° de 13 p. avec fig. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) A Paris, chez Casterman.

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Le jubé de la cathédrale de Rodez (question discutée au Congrès archéologique), par l'abbé Noel, chanoine, vicaire général. In-8° de 18 p. (Rodez, impr. Carrere.)

— Le jubé de la cathédrale de Rodez. Réponse à M. Noel, chanoine, vicaire général, par l'abbé Alibert. In-8° de 24 p. (Rodez, impr. Carrere.)

— Le calice de Chelles, œuvre de saint Éloi, par Eugène Grésy. In-8° de 28 p. avec grav. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du 27e volume des *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.*

— Tombeau de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, à Asnières-sur-Oise (Seine-et-Oise), par Morey, architecte. In 8° de 11 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Monuments lorrains à Rome, par Pierre Lacroix. In-8° de 8 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— Les cloches du pays de Bray, avec leurs dates, leurs noms, leurs inscriptions, leurs armoiries, leurs fondeurs, etc., le tout classé topographiquement et chronologiquement, par Dieudonné Dergny. In-8° de 380 p. avec 5 pl. (Neufchâtel, impr. Duval.)

— Notice historique et liturgique sur les cloches de Sainte-Benigue, cathédrale de Dijon. Benédiction solennelle de trois nouvelles cloches, le 15 mars 1863, par l'évêque de Dijon. In-8° de 23 p. (Dijon, impr. Rabutot.)

— Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome. Articles de M. Vitet. In-4° de 66 p. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du *Journal des Savants,* 1862 et 1863.

— Peintures murales de Villemur, par Bernard Bénezet, par Alfred Grozelier. In-12 de 21 p. (Toulouse, impr. Montaubin.)

Extr. du *Journal de Toulouse.*

— Peintures murales de l'église de la Madeleine à Alby, par le baron Edmond de Rivières. In-8° de 23 p. (Alby, impr. Papailhiau.)

— Verrières de la Rédemption à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, par Didron aîné. In-8° de 39 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Sur un anneau sigillaire de l'époque mérovingienne, par Quicherat. In 8° de 17 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du tome 27 des *mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.*

— Notice sur des monnaies et bijoux antiques, par J. Charvet. Gr. in-8° de 21 p. (Paris, impr. Moquet.)

— La Numismatique en 1862, par Anatole de Barthélemy. In-8° de 32 p. (Paris, impr. Thunot.)

Extr. de la *Correspondance littéraire.*

— Explication du mot Ventaille dans les chansons de geste, par J. Quicherat. In-8° de 18 pages (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du t. 27 des *Mémoires de la Société impériale des Antiquaires de France.*

— Dictionnaire général des tissus anciens et modernes, ouvrage où sont indiquées et classées toutes les espèces de tissus connues jusqu'à ce jour, soit en France, soit à l'étranger, etc., par Bezon, professeur de théorie de fabrique. 2e édit. Tome VIII et dernier. In-8° de 458 p. (Lyon, impr. Lépargnez.)

L'auteur doit publier un atlas de planches, plans de métiers, dessins de machines, d'armures, etc., pour servir de complément à l'ouvrage.

— Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France, par Charles de Linas. 3e série. La chaussure. Gr. in-8° de 222 p. avec 22 pl. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) A Paris, chez Didron.

— Notice historique sur la tapisserie brodée de la reine Mathilde, épouse de Guillaume le Conquerant, exposée dans la galerie Mathilde de la bibliothèque de Bayeux. In-16 de 24 p. (Bayeux, impr. Duvant.)

— Les Tapisseries d'Arras, par l'abbé Van Drival, chanoine. In-8° de 12 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

— Les Tapisseries du sacre d'Angers classées et décrites selon l'ordre chronologique par l'historiographe de la cathédrale et du diocèse d'Angers, M. Barbier-Montault. In-12 de 79 p. (Paris, impr. Juteau.) A Angers, chez Lainé.

— Les Tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers, dites Tapisseries du roi René, réduites au dixième et reproduites au trait, avec texte explicatif, par Léon de Joannis, ancien élève de l'Ecole polytechnique. 1re, 2e et 3e livr. In-fol. de 26 p. (Angers, impr. et libr. Lainé.) A Paris, chez Blériot.

L'ouvrage sera composé de 15 livraisons, chacune de 6 pl. avec texte.

— Herculanum et Pompeï, recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc., découverts jusqu'à ce jour et reproduits d'après le *Antichita di Ercolano, il Museo Borbonico*, et tous les ouvrages analogues, augm. de sujets inédits gravés par H. Roux aîné et accomp. d'un texte explicatif, par L. Barré. 7 volumes gr. in-8° de XXIII et 1494 p. avec 694 pl. (Mesnil, impr. Firmin Didot.) A Paris, chez Didot frères.

— Bulletin de l'Union des Arts à Marseille; revue périodique des lettres, des sciences et des arts, paraissant deux fois par mois. Tome 1er, n° 1, 1er avril 1863. In-8° de 40 p. (Marseille, impr. Arnaud.)

— Bulletin de la Société des architectes de la Haute-Saône. 1re année. 1863. N° 1. In-8° de 28 p. (Vesoul, impr. Suchaux.)

III. — STATISTIQUE MONUMENTALE, ARCHÉOLOGIE.

— Le nouveau Paris, guide de l'étranger, pratique, historique, descriptif et pittoresque, par Amédée de Cesena. Accompagné d'un plan et de gravures. In-18 de VIII et 715 p. (Paris, imp. Raçon.) Chez Hachette.

— Les anciennes maisons de la rue des Postes et du Passage des Vignes, des rues des Grès, Saint-Étienne des Grès et Quincampoix, notices historiques entièrement inédites, se rattachant à l'ouvrage intitulé : Les anciennes maisons de Paris sous Napoléon III, par Lefeuve. In-16 de 32 p. (Paris, imp. Dupray de la Mahérie.)

Monographies publiées par livraisons séparées avec une table de concordance par série.

— Histoire des Boulevards des Italiens, Montmartre, Poissonnière, Bonne-Nouvelle et Saint-Denis, par Lefeuve. In-16 de 32 p. (Vaugirard, impr. Aubry.)

Suite des Anciennes maisons de Paris sous Napoléon III.

— La tour Saint-Jacques de Paris, par le docteur Briois. 3 vol. in-8° de XLVIII et 1300 p. avec grav. (Paris. impr. et libr. Dubuisson.)

— Guide pratique philologique et anecdotique de l'étranger à l'hôtel des Invalides et au tombeau de Napoléon 1er. In-18 de 74 p., avec grav. et plan géométrique. (Paris, impr. Pinard.)

— Le monde photographique, 1re livraison. L'Hôtel de ville de Paris, par A. Jeunesse. Grav. in-18 de 36 p. (Paris, impr. de Cosson.)

Il paraît une livraison tous les samedis.

— Résidences royales et impériales de France, histoire et monuments, par l'abbé J.-J. Bourassé. Gr in-8° de 468 p. avec 32 grav. (Tours, impr. et libr. Mame.)

— Le palais de Versailles, par A. Jeunesse. In-18 de 36 p. avec 1 photographie. (Paris, impr. Cosson.)

Fait partie d'une collection intitulée : Le monde photographié, dont une livraison paraîtra toutes les semaines.

— Les résidences royales de la Loire, par Jules Loiseleur, bibliothécaire de la ville d'Orléans. In-18 de x et 381 p. avec grav. sur bois, dessinées par A. Racinet, d'après Androuet du Cerceau, Israel Sylvestre, etc. (Paris, impr. Raçon.) Chez Dentu.

— Histoire du château de Blois, par L. de la Saussaye, membre de l'Institut. 5me édition, revue et augmentée. In-18 de VIII et 377 p. avec 8 pl. (Blois, impr. Lecesne.) Chez Aubry.

— De Caen à Bernay par monts et par vaux. Itinéraire pour ceux qui se rendront au Congrès provincial de l'Association normande le 2 juillet 1863, par de Caumont. In-8° de 59 p. avec fig. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. de l'*Annuaire normand.*

— Album dinannais. Souvenirs de Dinan, sites, monuments, ruines, paysages, histoire, par J. Bazouge. In-4° de 60 p. avec 6 lithogr., par Deroy. (Dinan, imp. et libr. Bazouge.)

— Recherches topographiques, statistiques et historiques sur l'île de Noirmoutier, par François Piet, publiées et annotées par Jules Piet, son fils. In-8° de XXI et 725 p. (Nantes, impr. Mellinet.)

— Souvenirs historiques applicables aux nouvelles rues de Lille, par le comte de Melun. In-8° de 9 p. (Lille, impr. Danel.)

Extr. du *Bulletin de la Commission historique.*

— Languedoc et Provence. Guide historique et pittoresque dans Nîmes et les environs, comprenant la description de Montpellier, Cette, Aigues-Mortes, Beaucaire, Arles, Vaucluse, etc., avec 20 grav. à 2 teintes et un plan, par Boucoiran. In-12 de 467 p. (Nîmes, impr. Clavel-Ballivet.)

— Nîmes et ses environs. Album photographique. In-8° oblong de 16 p., avec photogr. (Nîmes, impr. Roger.) Chez Borely.

— Études historiques sur l'ancien pays de Foix et le Conseran. Limites de l'ancienne Aquitaine et de la province romaine du temps de Jules-César, par Adolphe Garrigou. In-8° de 58 p. (Toulouse, impr Connac.)

— Le château de Pau, souvenirs historiques. Son histoire et sa description, par J. Basile de Lagreze, conseiller à la cour impériale de Pau. 4me édit. revue et augm. Petit in-8° de 552 p. avec vig. (Pau, impr. Vignancour.) Chez Hachette, à Paris.

— Train de plaisir aux bords du Rhin, par Adolphe Joanne. Itinéraire descriptif et historique, contenant 11 cartes et 9 plans. In-18 de XXIV et 459 p. (Paris. impr Lahure.) Chez Hachette.

— Les bords du Rhin illustrés, par Adolphe Joanne. Itinéraire descriptif et historique des bassins du Rhin, du Neckar et de la Moselle, illustré de 292 vignettes dessinées d'après nature et contenant 11 cartes

et 10 plans. In-18 de XL et 755 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Excursions photographiques, vues et monuments les plus remarquables de l'univers, 110 planches gravées par les meilleurs artistes, d'après les photographies prises sur les lieux mêmes, et accompagnées d'une notice archéologique et historique, par Jules Janin, Victor Hugo, Chateaubriand. In-fol. oblong de 112 p. avec 51 pl. (Saint-Germain, impr. Toinon.)

— La Guadeloupe pittoresque, texte et dessins par l'Académie des Beaux-Arts en 1857, par A. Budan. In-fol. de 48 p. avec 12 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Noblet et Baudry.

— Etymologies du nom de toutes les villes et de tous les villages du département de la Moselle, par Auguste Terquem. 2me édit. augm. In-8 de XIV et 217 p. (Metz, impr. Nouvian.) A Paris, chez Richard.

— Répertoire archéologique de l'arrondissement de Soissons, par de Laprairie. Canton de Villers-Cotterets. In-8° de 26 p. (Laon, impr. Fleury.)

— Philologie topographique de la Normandie, par Édouard Le Hericher, membre de la Société des antiquaires de Normandie. In-4° de 51 p. (Caen, impr. Hardel.)

Extrait du tome 20 des *Mémoires de la Société des antiquitaires de Normandie.*

— Statistique archéologique de l'arrondissement de Ploermel, par Rosenzweig. Monuments du moyen-âge. In-8° de 48 p. (Vannes, impr. Galles.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique du Morbihan pour* 1862.

— Études historiques : Saintes au XVIe siècle. La commune. L'atelier de Palissy. La cour de justice ; par Dangibeaud, avec annotation de M. de La Morinerie. In-8° de 80 p. (Evreux, impr. Hérissey.)

— Études historiques et archéologiques sur l'arrondissement de Vienne, par C. Brouchoud, avocat. In-8 de 15 p. avec plan. (Vienne, impr. Timon.)

— Aperçu des monuments de l'arrondissement de Gaillac, lu dans la séance d'ouverture du Congrès archéologique de France (30e session, à Alby), par Élie-A. Rossignol, l'un des secrétaires généraux du Congrès. In-8° de 16 p. (Alby, impr. Papailhiau.)

— Note sur les principaux monuments religieux de Rodez, sur les dégradations qu'ils ont subies ou qu'on voudrait leur faire subir, par l'abbé Alibert. In-8° de 20 p. (Impr. et libr. Hardel.)

Extr. du Compte rendu des séances tenues à Rodez par la *Société française d'archéologie.* 26e volume. 1864.

— Statistique archéologique du département du Nord. Arrondissement de Cambrai. In-8° de 158 p. avec carte. (Lille, impr. Danel.)

Extr. du *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, tome 7.

— Statistique archéologique du département du Nord. Arrondissement d'Hazebrouck. In-8° de 68 p. avec carte. (Lille, impr. Danel.)

Extr. du *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*.

— Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut impérial de France. Tome 4. In-4 de 441 p., avec carte. (Paris, impr. impériale.)

— Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie. Table alphabétique et analytique des 24 premiers volumes, par le conseiller Renault. In-4 à 2 col., VIII et 151 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

— Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Picardie pendant l'année 1861-62, par J. Garnier, secrétaire perpétuel. In-8° de 20 p. (Amiens, impr. et libr. Lemer.)

— Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. Tome 27. Année 1862. In-8° de XVI et 468 p. avec 4 pl. (Poitiers, impr. et libr. Dupré.) A Paris, chez Derache.

— Notes d'excursions archéologiques dans le canton de Vertou (Loire-Inférieure), par Marionneau. In-8° de 17 p. avec pl. (Nantes, impr. et libr. Guéraud.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, tome II, 1862.

— Rapport verbal sur des excursions archéologique fait à la Société française d'archéologie dans les séances tenues à Bordeaux en septembre, à Caen et à Saint-Étienne, le 10 septembre, et à Caen le 6 octobre 1862, par de Caumont. In-8 de 176 p. avec fig. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. Caumont.

— Rapport sur l'excursion du Congrès archéologique de France (30 session, à Alby), à Cordes et à Monestiés, le 18 juin 1863, par Élie-A. Rossignol, l'un des secrétaires généraux du Congrès. In-8° de 25 p. (Alby, impr. Papailhiau.)

— Séance académique internationale de la Société française d'archéologie tenue à Dives pour l'inauguration de la liste des compagnons de Guillaume à la conquête de l'Angleterre en 1066, le 17 août 1862. Compte-rendu par J. Travers. In-8° de 67 p. avec pl. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du Compte-rendu des séances tenues par la *Société Française d'archéologie*, 25e volume 1863.

— Bulletin de la Société archéologique de Sens. Tome 8. In-8° de 384 p. avec 2 pl. (Sens, impr. Duchemin.)

— Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 16. In-8° de 244 p. (Laon, impr. Fleury.) A Paris, chez Didron.

— Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais. Tome 6. (Orléans, impr. Jacob.) Chez Blanchard.

— Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente. Année 1861. 3e série Tome 3. In-8° de vi-214 p. (Angoulême, impr. Nadaud.)

— Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. Année 1862. In-8° de 320 p. (Rennes, impr. Catel.)

— Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de Constantine. 1863. In-8° de xx et 294 p. avec pl. (Constantine, impr. Alessi.) A Paris, chez Challamel.

— Annuaire de la Société archéologique de la province de Constantine. 1862. In-8° de xv et 298 p., avec 14 pl. (Constantine, impr. et libr. Alessi.) A Paris, chez Challamel.

— Correspondance archéologique. Lettres à M. Pérémé, par Hippolyte Boyer. In-8° de 47 p. (Paris, impr. Chaix.)

Société du Berry, année 1862-63.

— Archéologie pyrénéenne, antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulchrales d'une partie de la Narbonnaise et de l'Aquitaine, nommée plus tard Novempopulanie ou monuments authentiques de l'histoire du Sud-Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés, par Alexandre du Mège (de la Haye). Tome 3, 2me part. Fin des monuments mythologiques. In-8° de 239 à 446 p. (Toulouse, impr. Lamarque) Chez Delboy.

— Notice sur les cailloux ouvrés, d'origine dite celtique, des environs d'Agen, par J.-B. Gassier. In-8° de 15 p. (Bordeaux, impr. Gounouilhou.)

Extr. des actes de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, 2e trimestre de 1863.

— Notes sur des silex travaillés, trouvés dans une brèche osseuse à Vallières (Loir-et-Cher), par l'abbé Bourgeois. In-8° de 3 p. (Paris, impr. Martinet.)

Extr. du *Bulletin de la Société géographique de France,* 2e série, tome 20, p. 206.

— Interprétation naturelle des pierres et des os travaillés par les habitants primitifs des Gaules, par le docteur Eugène Robert. In-8° de 24 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Giraud.

Extr. des *Mondes.*

De l'origine et de l'enfance des arts en Périgord, ou de l'usage de la pierre, dans cette province, avant la découverte des métaux, par l'abbé Audierne. In-8° de 56 p. avec pl. (Périgueux, impr. Dupont.)

— Mémoire sur les monuments celtiques de l'Aveyron, par F. Valadier. In-8° de 24 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Compte rendu des séances tenues à Rodez par la Société française d'archéologie,* 26e volume, 1864.

— Rapport sur les découvertes faites à Avesne-le-Comte, par Ledru, docteur en médecine. In-8° de 10 p. (Arras, impr. Tierny.)

Extr. du *Bulletin de la Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais.*

— Note sur l'oppidum gaulois de Courbefy, par F. de Verneilh. In-8° de 12 p. (Limoges, impr. Chapoulaud.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin,* tome 13, n° 2.

— Mémoire sur les anciennes constructions militaires connues sous le nom de Forts vitrifiés, par F. Prevost, capitaine du génie. In-8° de 47 p. (Saumur, impr. Godet.)

— Passage d'Annibal par les Alpes grecques (Petit Saint-Bernard); mémoire lu au Congrès scientifique de France, à Chambéry, par l'abbé Pont. In-8° de 25 p. (Chambéry, impr. Ponchet.)

— Mémoire sur la villa gallo-romaine d'Argentelles, près Montrozier (Aveyron), lu au Congrès archéologique tenu à Rodez, le 4 juin 1863, par l'abbé Cérès. In-8° de 15 p., avec pl. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Compte rendu des séances tenues à Rodez,* 26e volume, 1864.

— Notice sur quelques monuments de l'époque gallo-romaine trouvés sur les sommités des Vosges, près de Saverne (Bas-Rhin), par le colonel de Morlet. In-8° de 12 p. 3 avec fig. (Strasbourg, impr. Berger-Levrault.)

Extr. du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques.*

— Les voies romaines en Gaule. Voies des Itinéraires. Résumé de travail de la Commission de la topographie des Gaules, par Alexandre Bertrand. In-8° de 67 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didron.

Extr. de la *Revue archéologique.*

— Lettre à M. Desplanques, archiviste de l'Indre, sur quelques voies romaines du Berry et sur le système itinéraire de la Gaule centrale, par le docteur Bourgoin. In-8° de 12 p. (Romorantin, impr. Joubert-Moreau.)

— Carte de la Gaule sous le proconsulat de César. Examen des observations critiques auxquelles cette carte a donné lieu en Belgique et en Allemagne, par le général Creuly. In-8° de 106 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didier.

Extr. de la *Revue archéologique.*

— Dissertation sur Genabum-Gien-Vellanodunum Trigueres, par Petit, juge de paix du canton de Château-Renard. Gr. in-8° de VIII et 102 p. (Orléans, impr. Colas.) Chez Gatineau.

— Des Nannètes aux époques celtique et romaine, par L.-J. Bizeul (de Blain), membre de l'Institut des provinces. 2me partie. Époque romaine. In-8° de 338 p. avec pl. (Nantes, impr. et libr. Guéraud.)

— Des anciennes cités du pays des Occismiens, par A. de Blois. In-8° de 54 p. (Nantes, impr. Forest.)

Extr. de la *Revue de Bretagne et de Vendée.*

— Étude comparée des recherches de M. de Saulcy et de M. l'abbé Haigneré, archiviste de Boulogne, sur le Portus Itius de Jules-César, par l'abbé Robitaille, In-8° de 56 p. (Arras, impr. Courtin.)

Extr du 35e vol. des *Mémoires de l'Académie d'Arras.*

— Les deux Germanies cis-rhénanes ; étude d'histoire et de géographie anciennes, par l'abbé Martin, directeur du Gymnase catholique de Colmar. In-8° de 83 p. avec carte. (Colmar, impr. Hoffmann.) A Paris, chez Durand.

— Quelques pages des commentaires de César; Parisiens, Belges, Arvernes, Mandubiens, Uxelloduniens. Défenses héroïques; l'an 57, 54, 53, 52 et 51 avant Jésus-Christ. Camulogène et Labienus, etc. Étude d'archéologie militaire ; découvertes récentes qui fixent les emplacements des camps passagers, etc., par A. Sarrette, chef de bataillon au 92e. In-8° de 272 p. avec cartes et pl. (Sceaux, impr. Dépée.) A Paris, chez Corréard.

— Campagne de Jules-César contre les Bellovaques. Première étude, par Ad. de Grattier, conseiller honoraire à la Cour impériale d'Amiens. In-8° de 20 p. (Noyon, impr. Andrieux-Duru.)

— Etudes historiques. Commentaires de César. Uxellodunum. Observations touchant les fouilles exécutées à Luzech, par J.-B. Cessac. In-8° de 15 p. (Paris, impr. Dubuisson.) Chez Dentu.

— La bataille de Vesontio et ses vestiges. Rapport fait à la Société d'émulation du Doubs au nom de la commission chargée de diriger les fouilles de Bois-Néron, par Auguste Castan. In-8° de 15 p., avec fig. (Caen, impr. et libr. de Hardel.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

— Étude sur les expéditions de Jules-César chez les Carnutes, par de Monvel. In-8° de 104 p. avec pl. (Orléans, impr. Puget.)

Extr. des *Mémoires de la Société d'agriculture, etc., d'Orléans,* tome 7.

— Mémoire sur le lieu de la bataille livrée avant le siége d'Alésia, lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans les séances des 17 et 24 février 1860, par Gustave Gouget, archiviste du ministère de l'instruction publique. In-4° de 61 p. avec 2 cartes. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du tome 6, 1re série, 11e partie des *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

— Alésia, par G. M. de Bouriane, 2e édit. In-8° de 52 p. (Toulouse, impr. Chauvin.) A Paris, chez Dentu.

— Archéologie céramique et sépulcrale ou l'art de classer les sépultures anciennes à l'aide de la céramique, par l'abbé Cochet. Nouv. édit. revue et augm. In-4° à 2 col., 19 p. avec fig. (Roanne, impr. Ferlay.)

— Mémoires sur les fosses gallo-romaines de Troussepoil, commune du Bernard (Vendée), par l'abbé Baudry. In-8° de 18 p. (Orléans, impr. Jacob.)

— Notice sur des sépultures romaines des IVe et Ve siècles, trouvées à Tourville-la-Rivière, par l'abbé Cochet. In-8° de 15 p. avec fig. (Rouen, impr. Cagniard.)

Extr. de la *Revue de Normandie*, 2e année, mai 1863.

— Étude de sépultures chrétiennes, faite de 1858 à 1860, dans les cimetières de Roux-Mesnil et d'Etran, près Dieppe, par l'abbé Cochet. (In-4° de 25 p. (Caen, impr. Hardel.)

Extr. du 25e vol. des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie.*

— Notes sur diverses sépultures antiques de Bordeaux, par Sansas. In-8° de 60 p. (Bordeaux, impr. Degréteau.)

Extr. du *Congrès scientifique de France*, 28e session, tome 4.

— L'abbaye royale de Faremoutiers au diocèse de Meaux, par Eugène de Fontaine de Resbecq, membre de la Société française d'archéologie. Gr. in-18 de 141 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Furne.

— Notre-Dame de Roiblay, près Saint-Méry (Seine-et Marne), par E. Delaforge. In-16 de 24 p. (Melun, impr. Desrues.)

— Notre-Dame de Villethion (diocèse de Blois), par E. Landau, curé de Chousy. In-12 de 192 p (Tours, impr. et libr. Mame.)

— La crypte et le tombeau de Saint-Quentin, par Ch. Gomart. In-8° de 16 p. (Amiens, impr. Lenoel-Hérouart.)

— Recherches sur la léproserie de Saint-Clair et Saint-Blaise de Lisieux, par Charles Vasseur. In-8° de 46 p. avec grav. (Caen, impr. Hardel)

Extr. du *Bulletin monumental*, publié par M. de Caumont.

— Notice sur le Chêne-Chapelle d'Allonville-Bellefosse, suivie d'une notice historique sur Pierre Blain d'Esnambuc, fondateur de la puissance française aux Antilles. In-8° de 74 p. avec pl. (Bolbec, impr. Valin.)

— Histoire et description de l'église de Notre-Dame de Bonsecours, par L. Petit 2e. édit. In-32 de 48 p. (Rouen, impr. Giroux.)

— La miraculeuse chapelle de Notre-Dame du Chêne, par le R. P. dom Paul Piolin, bénédictin de la Congrégation de France; 3e édit. revue et augm. In-32 de 142 p. (Le Mans, impr. Loger.)

— Notice sur l'église de Nogent-le-Rotrou et ses beautés archéologiques. In-18 de 35 p. (Le Mans, impr. Beauvais.)

— La chartreuse d'Auray et le monument de Quiberon, par L. Rosenzweig, archiviste du Morbihan. In-18 de 141 p. (Rennes, impr. Oberthur.)

—Notice historique sur la très-ancienne chapelle de Sainte-Anne et la statue miraculeuse qui en provenait, et sur la précieuse relique donnée

par Louis XIII au pèlerinage de Sainte-Anne, près Auray. In-18 de 107 p. (Vannes, impr. et libr. Galles.)

— La cathédrale de Coutances et l'architecture ogivale; mémoire lu dans la séance du 21 août 1863 de la société d'agriculture, d'archéologie et d'histoire naturelle, par E. Didier, architecte. In-8° de 24 p. (Saint-Lô, impr. Élie.)

Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon, par Jules d'Arbaumont, secrétaire adjoint de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. In-4° de 122 p. (Dijon, impr. Bernaudat.)

— L'église Saint-Jean de Dijon, par l'abbé Em. Bougaud, chanoine honoraire du diocèse de Dijon. In-8° de 84 p. (Dijon, impr. Rabutot.)

— Notice sur la façade de la Manécanterie, suivie d'une notice sur la crypte de Saint-Nizier, par V. F. de Saint-Andéol. In-8° de 29 p. (Roanne, impr. Ferlay.)

Extr. de la *France littéraire.*

— Notice sur l'église de Saint-Martin d'Ainay, par Fernand de Saint-Andéol. In-8° de 31 p. (Roanne, impr. Ferlay.)

Extr. de la *France littéraire.*

— Paillettes archéologiques. Encore les Cordeliers de Montbrison. Les bracelets gallo-romains de Vinols, par d'Assier de Valenches. In-8° de 4 p. (Montbrison, impr. Conrot.)

Extr. du *Journal de Montbrison* du 3 mai 1863.

— Description de l'ancien refuge de l'abbaye du Mont-Saint-Éloy à Arras (jadis hôtel de Chaulnes), par A. de Cardevacque. In-8° de 7 p. (Arras, impr. Tierny.)

Extr. du *Bulletin de la Commission des Antiquités départementales du Pas-de-Calais.*

— Notre-Dame de Cambron et sa légende, par Th. Lejeune. In-8° de 27 p. avec pl. (Arras, impr. Rousseau-Leroy.) Chez Casterman.

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— La cathédrale de Toul, par l'abbé Guillaume, chanoine de Nancy. In-8° de 196 p. avec plan. (Nancy, impr. Lepage.) A Toul, chez Bastien-Chaput.

— Église cathédrale de Verdun. Notice sommaire sur les origines de cette église matrice, sur ses transformations, sur son état actuel, avec l'explication du symbolisme, de ses nouvelles verrières, par un vieil habitué de la paroisse. In-8° de 103 p. (Verdun, impr. et libr. Laurent.)

— L'abbaye et la ville de Wissembourg avec quelques châteaux-forts de la basse Alsace et du Palatinat, monographie historique, par J. Rheinwald, régent au collége de Wissembourg. In-8° de XIX et 513 p. (Wissembourg, impr. et libr. Wentzel.)

— La chapelle Notre-Dame du Mont-Carmel, à Bordeaux, par un prêtre du diocèse. In-8° de 21 p. (Bordeaux, impr. Chaynes.)

— Sainte-Cécile d'Alby (1282-1512), par Anacharsis Combes. In-8° de 37 p. (Castres, impr. Grillon.)

— Monographie de Notre-Dame de Lescar, précédée d'une dissertation sur Boncharnu, par l'abbé L.-P. Laplace, curé de Bassillon. In-8° de 247 p. avec plan. (Pau, impr. Vignancour.)

— Notice historique sur l'église de Lorgues, par le docteur C. In-8° de 64 p. (Draguignan, imp. Gimbert.)

— Exécution du testament d'Amédée III, comte de Genevois, en 1371 (l'église Notre-Dame d'Annecy, la Monnaierie des comtes de Genevois), par A. Lecoy de la Marche, archiviste de la Haute-Savoie. In-8° de 16 p. (Paris, impr. Lainé.) Chez Hérold.

Extr. de la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, juillet-août 1863.

— L'ancienne église de Sainte-Aure, à Jérusalem, devenue propriété de la France sous Napoléon III; étude historique, par le P. Alexandre Bassi, historiographe de Terre-Sainte. Traduit de l'italien. In-8° de 195 p. (Paris, impr. et libr. Ad. Le Clere.)

— Description du château de Pierrefonds, par Viollet le Duc, architecte du gouvernement, 3e édit. In-8° de 40 p. avec 1 grav. (Paris, impr. Martinet.) Chez Morel.

— La seigneurie et le château de Cormes, par de Buzonnière. In-8° de 45 p. (Orléans, impr. Jacob.)

Extr. des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.*

— Notice sur le château et la chapelle de Gozon, par Joseph de Glissac. In-8° de 8 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Compte rendu des séances tenues à Rodez par la Société française d'archéologie*, 26e volume, année 1863.

— Le château et la vicomté de Brosse, par le docteur Élie de Beaufort. In-8° de 43 p. avec grav. (Châteauroux, impr. et libr. Migné.)

— Le château de Lamballe, par Anatole de Barthelemy. In-8° de 17 p. (Nantes, impr. Forest.)

— Le château de Chalucet, notice historique et descriptive, par Louis Guibert. In-12 de 51 p. avec plan. (Limoges, impr. Sourilas-Ardillier.)

— L'ancien pont de Blois et sa chapelle, esquisse historique par A. de Martonne, archiviste de Loir-et-Cher. In-8° de 31 p. (Orléans, impr. Jacob.) A Paris, chez Aubry.

Extr. des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.*

— Rots, notice archéologique, par l'abbé Do. In-8° de 33 p. (Caen, impr. et libr. Hardel.)

Extr. du *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie.*

— La tour de Marols (Loire), par d'Assier de Valenches, paroissien de Marols. In-8° de 8 p. (Montbrison, impr. Conrot.)

Extr. du *Journal de Montbrison,* du 5 juillet 1862.

— Notice sur la maison natale d'Alphonse Paillet, par Virgile Calland, bibliothécaire de la ville de Soissons. In-8° de 24 p. avec grav. (Soissons, impr. Fosse-Darcosse.) A Paris, chez Ledoyen.

Extr. de l'*Argus soissonnais* du 23 juillet 1863.

— Antiquités romaines, byzantines, gallo-romaines et celto-cimbriques, trouvées dans le Nord de l'Europe. 1re notice, par L. Léouzon Le Duc. In-4° de 59 p. (Paris, impr. Lahure.)

— Monographie du théâtre antique d'Arles, par Louis Jacquemin. Tome I. In-8° de XLIV et 547 p. (Arles, impr. Dumas.)

— L'arc de triomphe de Constantin, par Georges Rohault de Fleury. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Pillet.)

— Études des dimensions de la colonne Trajane au seul point de vue de la métrologie, par Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-4° de 80 p. avec pl. (Nimes, impr. Clavel-Baillivet.)

Extr. des *Mémoires de l'Académie du Gard.*

— Les métaux dans l'antiquité, origines religieuses de la métallurgie, ou les dieux de la Samothrace, représentés comme métallurgistes, d'après l'histoire et la géographie : de l'orichalque, histoire du cuivre et de ses alliages, suivie d'un appendice sur les substances appelées électres, par J.-P. Rossignol, membre de l'Institut. In-8° de 396 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Durand.

— Essai sur l'organisation économique et historique de la monnaie dans l'antiquité, par François Lenormant, membre de l'Institut de correspondance archéologique. In-8° de 193 p. (Orléans, impr. Colas.) A Paris, chez Rollin.

— Recherches historiques sur la ville de Tium (en Bithynie) et description d'une médaille inédite appartenant à cette ville, par Alexandre Boutkowski. In-18 de 38 p. (Paris, impr. Pillet.)

— Essai sur les monnaies des Nannètes, par F. Parenteau. In-8° de 24 p. avec pl. (Nantes, impr. et libr. Guéraud.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes,* t. 2, 1862.

— Dissertation sur une monnaie de Dreux, au type chartrain, par Emile Caron. In-8° de 8 p. avec vign. (Vendôme, impr. Lemercier.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois.*

— La magie et l'astrologie dans l'antiquité et au moyen âge, ou étude sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours, par L. F. Alfred Maury. 3e édit. revue et corrigée. In-18 de 488 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez Didier.

— Étude sur les instruments de musique dans l'antiquité, par l'abbé Herval. In-8° de 21 p. (Le Havre, impr. Lepelletier.)

— La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, par F. Salvador Daniel. In-8° de 84 p. (Alger, impr. Basonde.) A Paris, chez Challamel.

— Recherches historiques sur l'art musical religieux, dans la province ecclésiastique d'Auch, par Aloys Kunc, maître de chapelle de la métropole Sainte-Marie d'Auch. 3e article. In-8° de 31 p. avec musique. (Auch, impr. Foix.)

Extr. du *Bulletin d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch.*

— Deuxième rapport à S. E. le ministre d'État sur les inscriptions assyriennes du British Museum, par Joachim Menant. In-4° de 24 p. (Caen, impr. Hardel.) Chez Duprat.

— Inscriptions de Hammourabi, roi de Babylone (XVIe siècle avant J.-C.), traduites et publiées avec un commentaire à l'appui, par Joachim Menant. In-4° de 84 p. (Caen, impr. Hardel.)

— Observations sur les inscriptions phéniciennes du Musée Napoléon III, par l'abbé Bargès. In-8° de 39 p. (Paris, impr. impériale)

Extr. du *Journal asiatique.*

— Simples observations sur l'origine et le culte des divinités égyptiennes, à propos de la collection archéologique de feu le docteur Ernest Godard, par G. M. Ollivier Beauregard. In-8° de IV et 116 p. (Paris, impr. Lainé.)

— Études sur la série des rois inscrits à la salle des Ancêtres de Thouthmès III, par E. de Saulcy. In-8° de 106 p. avec pl. (Metz, impr. Blanc.)

— Observation sur le chapitre VI du Rituel égyptien, à propos d'une statuette funéraire du Musée de Langres, par F. Chabas, de Châlons-sur-Saône. In-4° de 12 p. (Paris, impr. Poitevin.)

Extr. des *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres.*

— Recherches épigraphiques en Grèce, dans l'Archipel et en Asie Mineure, par Carles Wescher, membre de l'École française d'Athènes. In-8° de 16 p. (Paris, impr. P. Dupont.)

— Mémoires sur trois inscriptions grecques inédites, par Rangabé. In-4° de 38 p. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du t. 6, 1re série, 11e partie des *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

— Inscriptions recueillies à Delphes et publiées pour la première fois par C. Wescher et P. Foucart, membres de l'École française d'Athènes. In-8° de XVI et 512 p. (Paris, impr. Lainé.) Chez Firmin Didot.

— Texte et explication d'un décret en dialecte dorien, provenant de l'île de Carpathos, par Carles Wescher. In-8° de 30 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didier.

Extr. de la *Revue archéologique.*

— Une découverte à Athènes : le monument de Dexiléos, un des cinq

morts devant Corinthe, par Carles Wescher. In-8° de 8 p. (Paris, impr. Pillet.) Chez Didier.

Extr. de la *Revue archéologique.*

— Notice sur une interprétation de l'inscription latine du cheval en bronze trouvé à Neuvy-en-Sullias, par le comte Giancarlo Conestabile, professeur d'archéologie en l'Université de Pérouse. In-8° de 12 p. (Orléans, impr. Jacob.)

Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais.*

— Armorial des villes et corporations de la Normandie comprenant la province, les municipalités, les évêchés et chapitres, les abbayes, prieurés et couvents, les tribunaux, les corps savants, les communautés d'arts et métiers et les associations diverses, avec des recherches sur les cachets administratifs de l'époque révolutionnaire, par A. Canel. 2e édit. augm. In-8° de 451 p. avec blasons. (Evreux, impr. Herissey.) A Paris, chez Aubry.

— Armorial ou nobiliaire de l'évêché de Saint-Pol de Léon, en Bretagne, par Pol Potier de Courcy. In-16 de XXII et 131 p. (Nantes, impr. Forest.) A Paris, chez Aubry.

— Armorial des archevêques de Rouen, avec des notes généalogiques et biographiques, par Jules Thieury. In-4° de VII et 97 p. avec 45 blas. (Rouen, impr. Lecomte.)

— Armorial des Landes, précédé des cahiers du Tiers-État de la noblesse des Landes en 1789, par le baron de Cauna. In-8° de 438 p. (Bordeaux, impr. Dupuy.)

— Nobiliaire du département des Bouches-du-Rhône. Histoire, généalogie, par H. Gourdon de Genouillac et le marquis de Piolenc. In-8° de XIV et 244 p. (Meaux, impr. Carro.) A Paris, chez Dentu.

Armorial départemental.

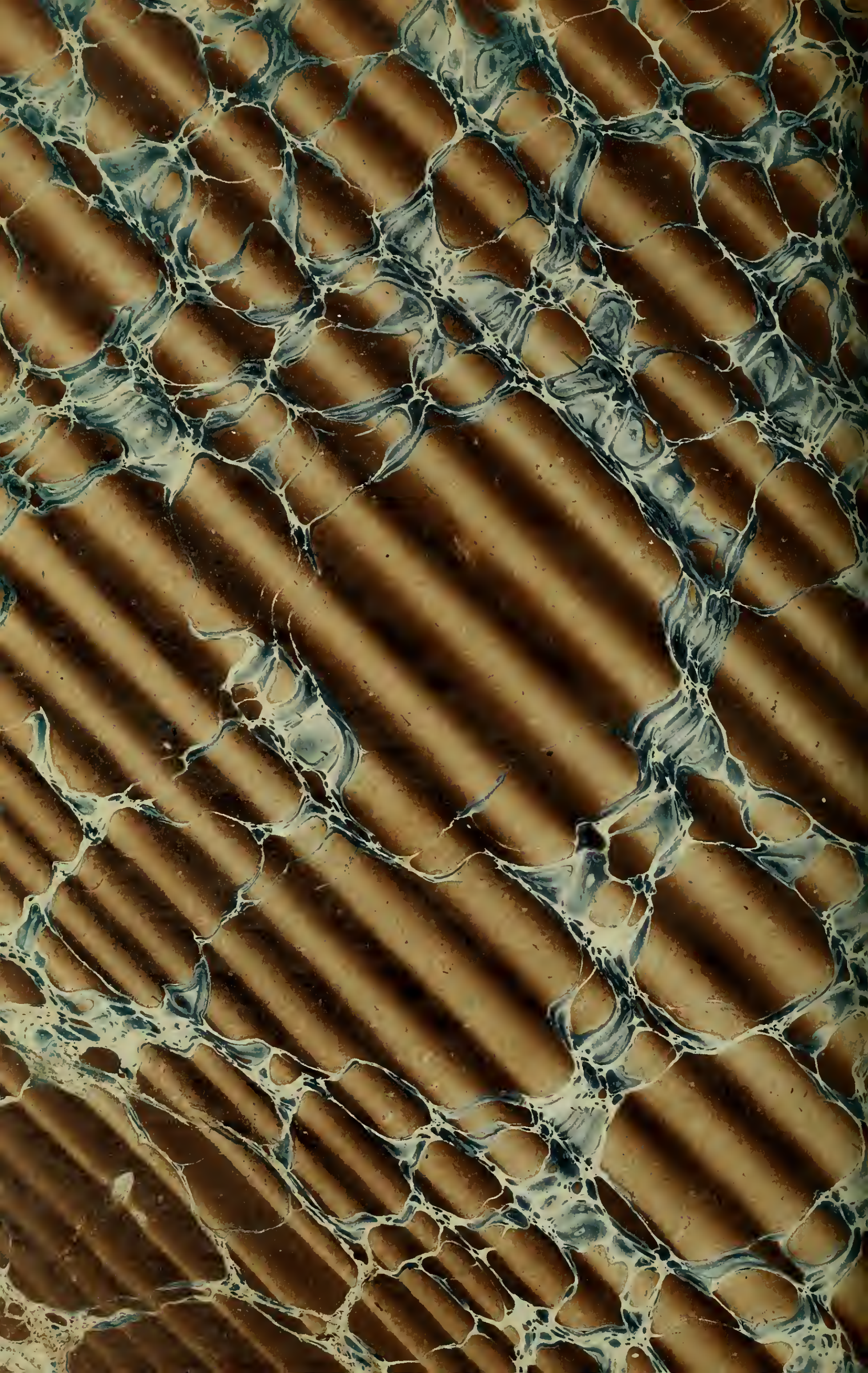
— Recherches historiques sur le tabellionage royal, principalement en Normandie, et sur divers modes de contracter à l'époque du moyen-âge, d'après de nombreuses pièces manuscrites, et sigillographie normande en 24 pl. (183 sceaux), avec fac-simile d'une belle charte ducale du XIe siècle, par A. Barabé, archiviste en chef retraité de la Seine Inférieure. In-8° de VIII et 582 p. (Rouen, impr. et libr. Boissel.)

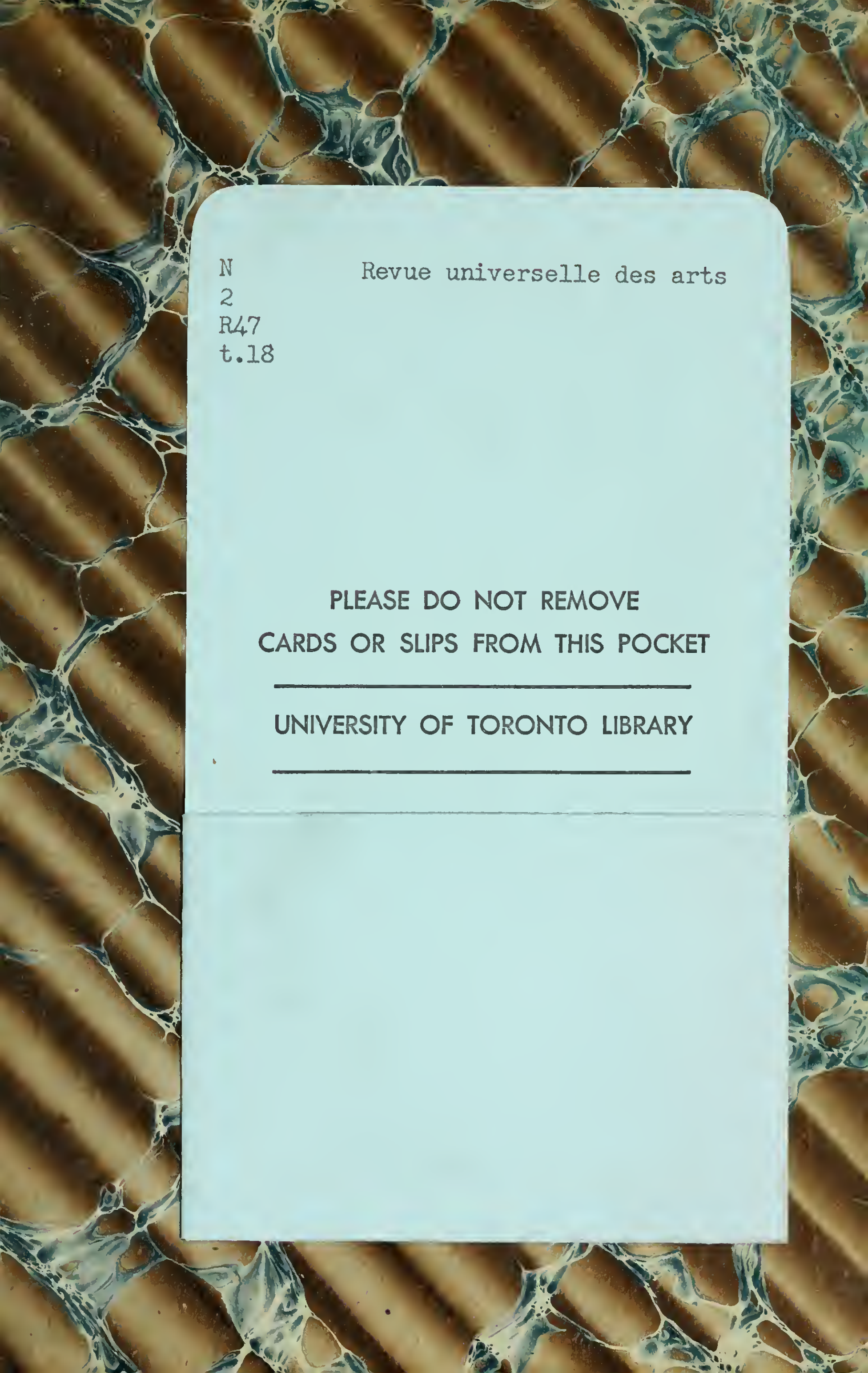
TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DIX-HUITIÈME VOLUME.

OCTOBRE 1863 A MARS 1864.

FIN DE LA TABLE.




N
2
R47
t.18
Revue universelle des arts
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

